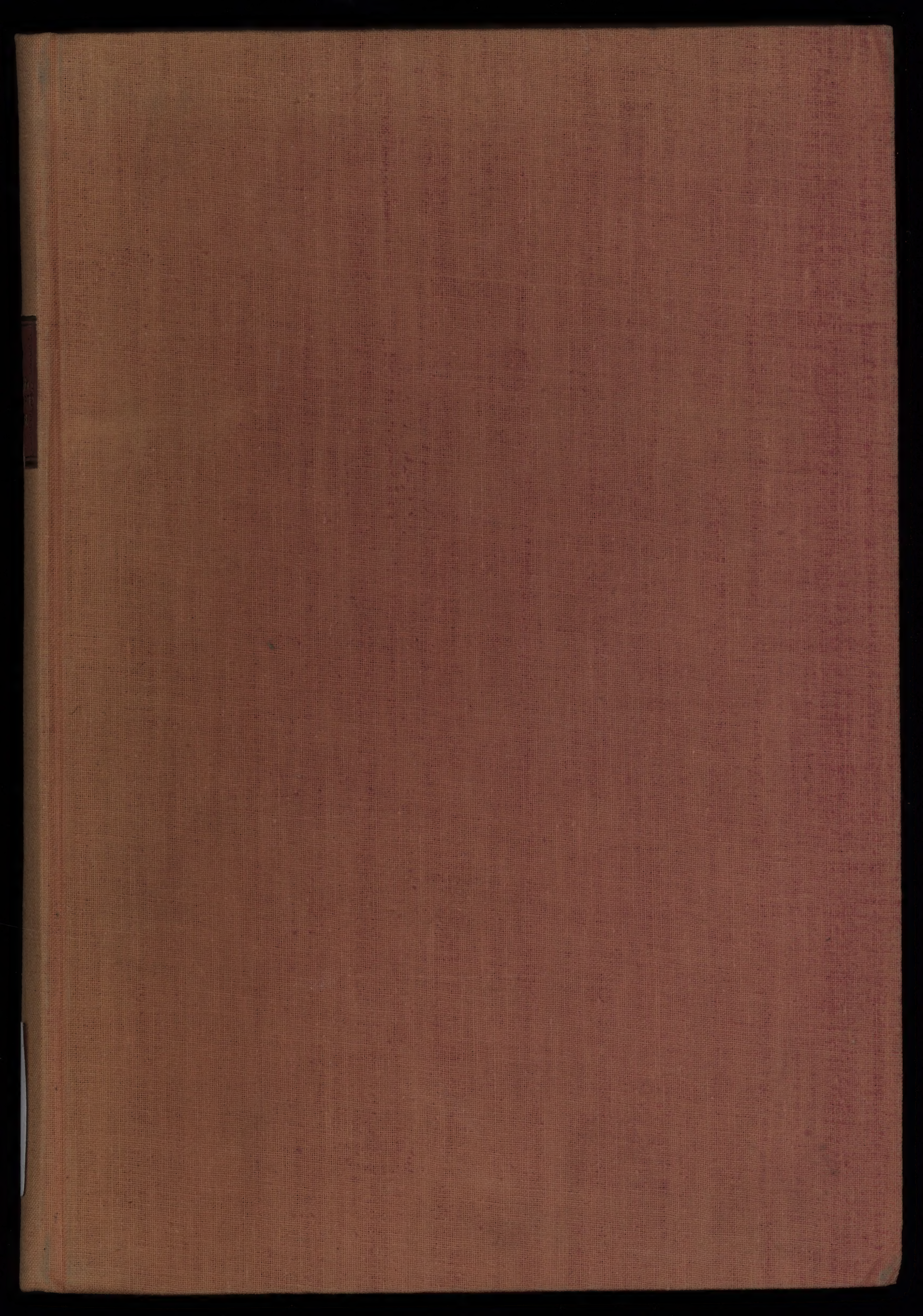
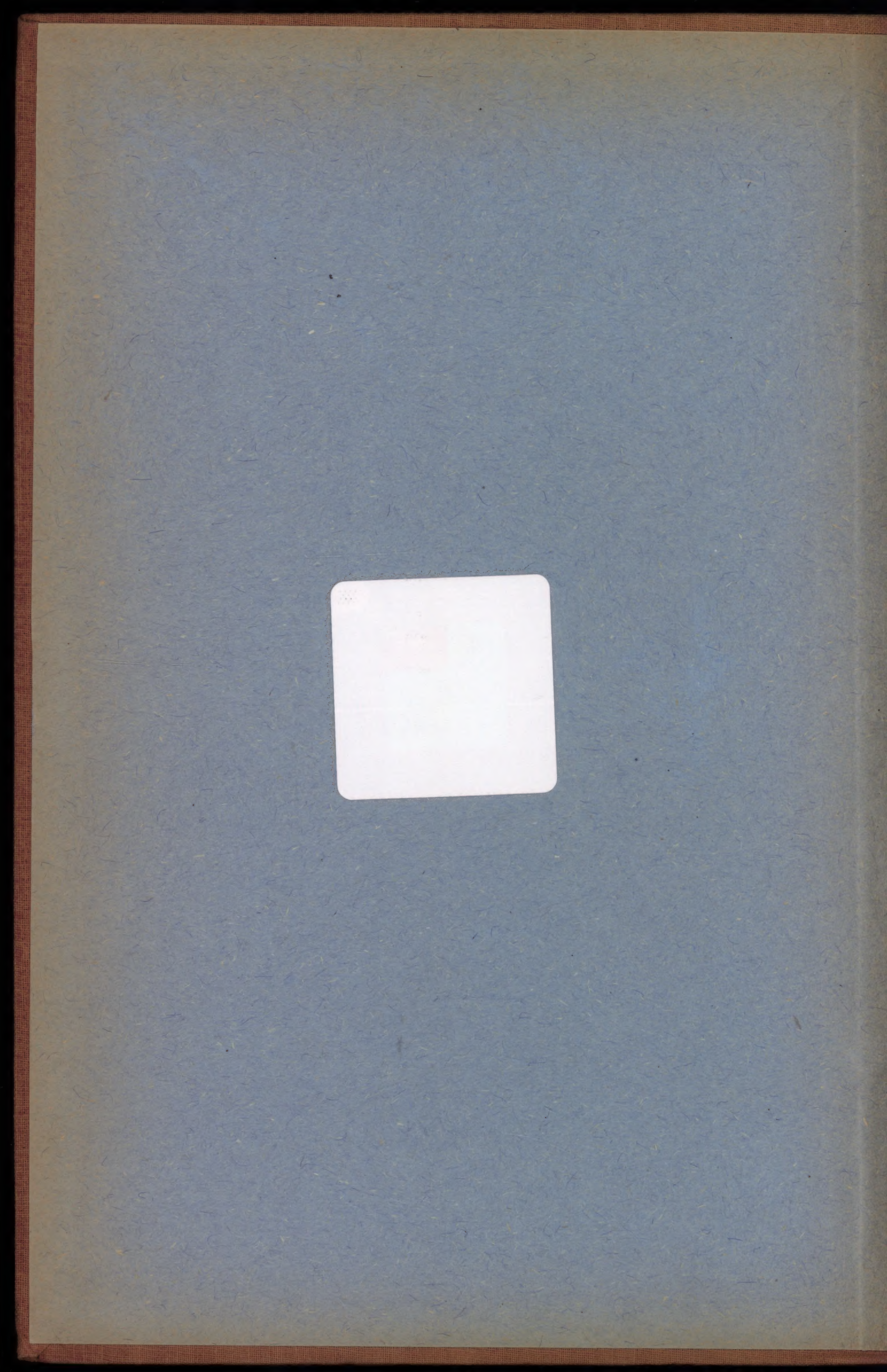
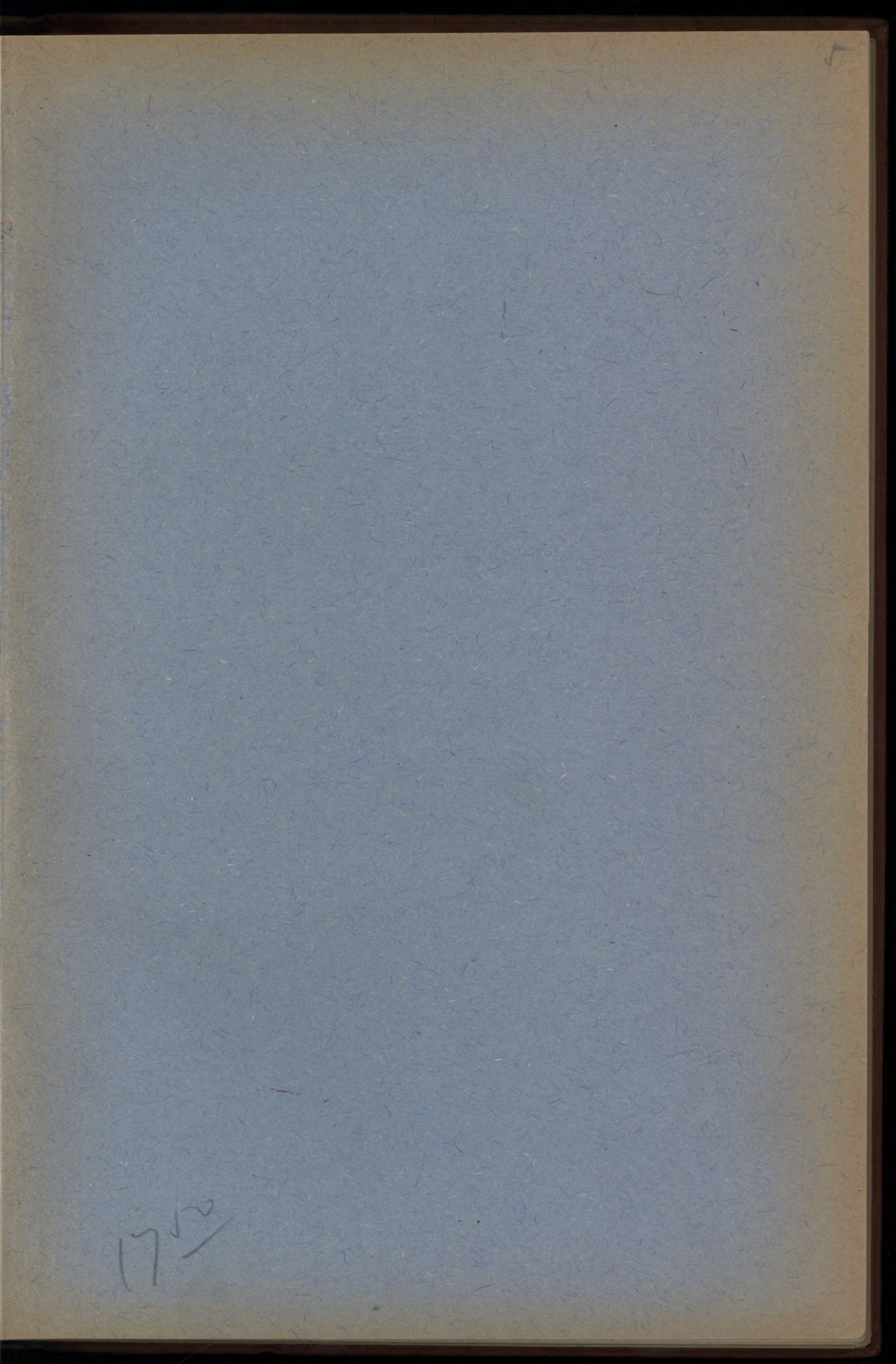






ПАМЯТНИКИ

ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА

НА АѲОНѢ.

Н. П. Кондакова.

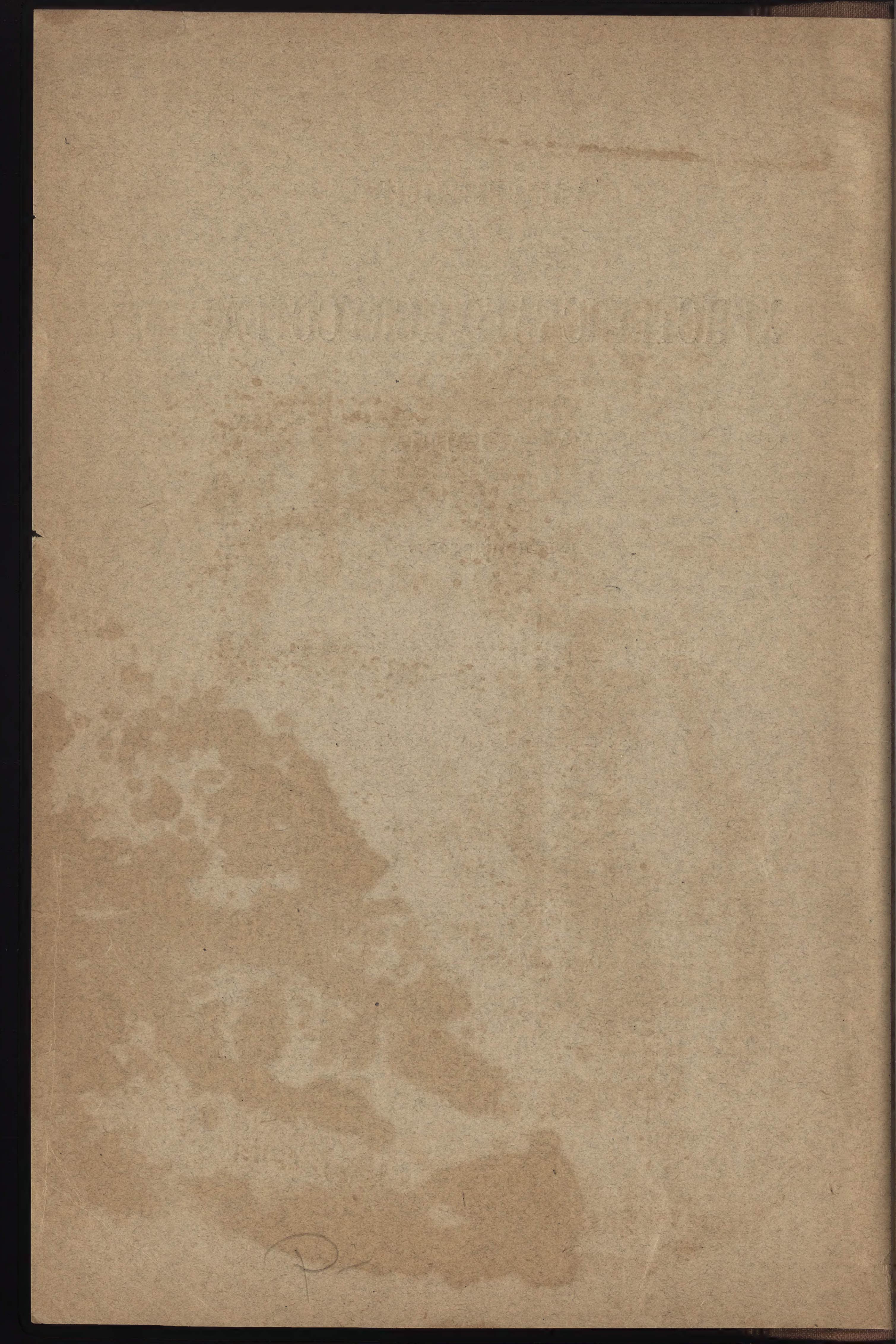
Изданіе Императорской Академіи Наукъ.

Съ 49 фототипіями и 103 рисунками въ текстѣ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, 1902.

Продается въ Книжномъ складѣ и у комиссіонеровъ Императорской Академіи Наукъ:
И. И. Глазунова, **М. Эггерса и Комп.** и **К. Л. Риккера** въ Санктпетербургѣ, **Н. П. Карбасникова** въ Санктпетербургѣ, Москвѣ, Варшавѣ и Вильнѣ, **Н. Я. Оглоблина** въ Санктпетербургѣ и Кіевѣ, **М. В. Клюкина** въ Москвѣ, **Е. П. Распопова** въ Одессѣ, **Н. Киммеля** въ Ригѣ, **Фосса (Г. Гессель)** въ Лейпцигѣ, **Люзакъ и Комп.** въ Лондонѣ.

Цѣна: 7 р. — Prix: 14 Mk.



ПАМЯТНИКИ

ХРИСТІАНСКАГО ИСКУССТВА

НА АѲОНѢ.

Н. П. Кондакова.

Изданіе Императорской Академіи Наукъ.

СЪ 49 ФОТОТИПІЯМИ И 103 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТѢ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, 1902.

Продается въ Книжномъ складѣ и у коммиссіонеровъ Императорской Академіи Наукъ:
И. И. Глазунова, М. Эггерса и Комп. и **К. Л. Риккера** въ Санктпетербургѣ, **Н. П. Карбасникова** въ Санктпетербургѣ, Москвѣ, Варшавѣ и Вильнѣ, **Н. Я. Оглоблина** въ Санктпетербургѣ и Кіевѣ, **М. В. Клюкина** въ Москвѣ, **Е. П. Распопова** въ Одессѣ, **Н. Киммеля** въ Ригѣ, **Фосса (Г. Гессель)** въ Лейпцигѣ, **Люзакъ и Комп.** въ Лондонѣ.

Цѣна: 7 р. — Prix: 14 Mk.

Напечатано по распоряженію Императорской Академіи Наукъ.
С.-Петербургъ, Январь 1902 г.
Непремѣнный Секретарь, Академикъ *Н. Дубровинъ*.

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 линія, № 12.

Его Императорскому Высочеству

Августѣйшему Президенту

Императорской Академіи Наукъ

Великому Князю

КОНСТАНТИНУ КОНСТАНТИНОВИЧУ

всепреданнѣйше посвящаетъ

авторъ.

Оглавленіе.

I.

Значеніе памятниковъ христіанскаго искусства на Аѳонѣ въ общей византійской археологіи. Общій отчетъ по Аѳонской археологической экспедиціи 1898 года.

Представляемое нынѣ вниманію спеціалистовъ и любителей изданіе памятниковъ христіанской древности и искусства на Аѳонѣ составляетъ результатъ кратковременнаго осмотра 18-ти его монастырей и одного скита, главнымъ образомъ, со стороны ихъ ризницъ, иконъ и вообще церковной утвари. Научная важность этой археологической задачи можетъ быть объяснена самымъ положеніемъ византійскихъ древностей и ихъ отношеніемъ къ древностямъ многихъ странъ Европы, воспринявшихъ культуру и искусство Византіи. Византійская археологія является доселѣ областью научныхъ начинаній, въ которой еще устанавливается хронологія, періоды, подбираются самые памятники, но гдѣ прочное и ясное, связное цѣлое принадлежитъ пока почти исключительно памятникамъ монументальнаго искусства. Какъ общая наука исторіи искусства, такъ и археологія многихъ странъ давно заинтересованы въ разработкѣ исторіи византійской архитектуры, мозаической и фресковой живописи византійскихъ храмовъ, подобно тому, какъ въ самой бытовой древности странъ и народностей Европы нѣкогда живымъ вопросомъ было построеніе своей св. Софіи или вызовъ живописныхъ артелей изъ Византіи для росписи этихъ храмовъ. Но и въ исторіи византійской архитектуры анализъ памятника доселѣ еще ограничивается планомъ, формою сводовъ и куполовъ, и едва начаты стилистическіе разборы капителей, орнаментаціи и деталей. Такъ, и въ описаніи храмовыхъ росписей историкъ еще борется съ утомительнымъ однообразіемъ ихъ темъ, только путемъ сравненія памятниковъ открывая постепенный ходъ развитія общихъ задачъ храмовой росписи и отдѣльныхъ сюжетовъ.

Иконографія — эта азбука церковнаго искусства — настолько занимаетъ спеціалистовъ, что одна изъ наименѣе видныхъ отраслей промышленнаго искусства — миніатюры лицевыхъ рукописей — продолжаетъ сосредоточивать на себѣ основныя методологическія работы. Между тѣмъ, даже въ предѣлахъ собственно церковнаго искусства мы доселѣ не имѣемъ монографій по исторіи иконъ въ Византіи, скульптуры и рѣзьбы, по важнѣйшимъ предметамъ церковной утвари, напр. амвонамъ, иконостасамъ, престоламъ, налоямъ. Напрасно будемъ мы жаловаться на пристрастіе западныхъ ученыхъ къ матеріаламъ римскимъ и романскимъ вообще: столь отрывочны и неточны свѣдѣнія о памятникахъ Византіи. За неимѣніемъ древнихъ потировъ, ихъ форму толкуютъ по рисункамъ вазъ на древнеіудейскихъ монетахъ. Но намъ совершенно неизвѣстны въ древнихъ памятникахъ дискосы, звѣздицы и прочіе предметы литургическаго обихода. Уже изъ позднѣйшей эпохи знаемъ моще- и древохранительницы, еще позднѣе всѣ сохранившіяся дарохранительницы, рипиды, кадила, кацеи. До недавняго времени о византійскихъ крестахъ: напрестольныхъ, выносныхъ или запрестольныхъ судили по рисункамъ въ рукописяхъ. Наконецъ лучше вовсе не останавливаться на византійскихъ священныхъ облаченіяхъ, которыхъ перечень былъ бы совершенно излишнимъ, сравнительно съ двумя, тремя сохранившимися памятниками: довольно указать на тѣ крайнія трудности, съ которыми сопряжены всѣ изслѣдованія по облаченіямъ средневѣковымъ, какъ западнымъ, такъ и восточно-христіанскимъ и въ частности русскимъ. Гораздо болѣе посчастливилось византійскимъ тканямъ, но не потому, что онѣ представляли собою драгоцѣнныя издѣлія востока, но потому, главнымъ образомъ, что составили и для средневѣкового запада желанную рѣдкость и сохранились въ видѣ покрововъ на мощахъ святыхъ и на останкахъ императоровъ. Но мы попрежнему не имѣемъ никакихъ розысканій по исторіи поливы, стекла, ковроваго дѣла, бронзы, черни, рѣзьбы по дереву, слоновой кости и пр. Мы только теоретически знаемъ или угадываемъ, что византійское искусство было высокимъ и оригинальнымъ декоративнымъ искусствомъ, но были бы—должно признаться—совершенно безсильны возсоздать даже въ предѣлахъ театральной бутафоріи древне-византійскую роскошную обстановку. Всѣ попытки въ этой области являются жалкими повтореніями банальныхъ шаблоновъ, изобрѣтенныхъ въ двадцатые годы. Нечего говорить наконецъ о томъ, что пониманіе текста знаменитаго трактата о церемоніяхъ византійскаго двора не пошло пока далѣе остроумныхъ догадокъ Рейске и свѣдѣній, заключающихся въ словарѣ Дюканжа.

Первая и основная причина такого положенія общей науки византійской археологіи (не исторіи византійскаго искусства, пользующейся уже нынѣ правами признаннаго предмета) заключается въ современномъ мате-

ріалѣ науки. Недалеко то время, когда считали византійскіе памятники по пальцамъ, главную массу произведеній безслѣдно погибшими, и даже все уцѣлѣвшее въ Египтѣ, Греціи, Малой Азіи, Сиріи не имѣющимъ будущаго, за отсутствіемъ научнаго къ нему интереса. Съ другой стороны, при такомъ положеніи науки, естественно было считать матеріаломъ ея всю массу предметовъ древности и старины всѣхъ странъ христіанскихъ на всемъ пространствѣ передняго востока, до Россіи включительно, и въ подобной безконечной перспективѣ не различать историческихъ памятниковъ, слѣдовательно, отрѣшаться отъ основной задачи исторіи искусства. Въ настоящее время мы не можемъ и предвидѣть, какое положеніе будетъ, напротивъ того, въ ближайшемъ будущемъ завоевано наукою средневѣкового искусства и быта, и какое направленіе она получитъ: распадется ли она на рядъ мѣстныхъ и національныхъ изысканій, или удержится современное построеніе по историческимъ періодамъ и выработается новое ихъ подраздѣленіе. Но и теперь можно предсказать, что научный перевѣсъ и авторитетъ останутся за тѣмъ отдѣломъ, который будетъ построенъ на изслѣдованіяхъ формы и сравнительномъ изученіи ея историческаго движенія. Всякое археологическое изслѣдованіе, чуждое этого основного и единственнаго въ нашемъ предметѣ метода, явится работою безплодною и для будущихъ дѣятелей безполезною. Если же, при началѣ, подобныя работы и появляются (иногда даже въ изобиліи, смотря по степени общаго интереса къ предмету), то ихъ значеніе и ограничивается этимъ временемъ. Но рано или поздно подобныя иконографическія обозрѣнія обширныхъ отдѣловъ древности становятся достояніемъ любителей, отягощаютъ безъ нужды литературу предмета и мало по малу входятъ въ разрядъ промышленныхъ предпріятій, переставая вредить наукѣ, какъ не вредятъ ей разные виды техническихъ промышленностей. Средневѣковая археологія вообще и византійская въ частности насчитываютъ теперь почти столѣтіе за своими плечами, и если развитію послѣдней до послѣдняго времени мѣшало тенденціозное пренебреженіе къ самой эпохѣ, къ восточному христіанству, то наше время уже не знаетъ подобныхъ преградъ для своей научной любознательности. Вотъ почему въ нашихъ глазахъ насущный интересъ современнаго положенія византійской археологіи заключается въ строго точныхъ изслѣдованіяхъ отдѣльныхъ ея статей или пунктовъ по историческому методу, а не въ общихъ обозрѣніяхъ, которыя стали невозможны въ строго научномъ смыслѣ при подобныхъ требованіяхъ.

Съ указанной точки зрѣнія, археологическій матеріалъ, представляемый древностями аѳонскихъ ризницъ, и по своей цѣльности и однородности долженъ являться областью, наиболѣе отвѣчающею потребностямъ предмета, и какъ своего рода музей древностей, естественно образовавшійся,

долженъ былъ бы, по духу времени, вызвать появленіе его научныхъ каталоговъ. Однако, судьба этого драгоцѣннаго матеріала сложилась для него превратною, и причина того коренится въ самомъ состояніи науки за истекшее двадцатипятилѣтіе.

Съ легкой руки незабвеннаго паломника Василія Барскаго, книга котораго оказывается наиболѣе точнымъ описаніемъ внѣшности аѳонскихъ обителей, древности Аѳона привлекли къ себѣ нашихъ знаменитыхъ представителей исторіи церкви: арх. Порфирія и Антонина, знатоковъ Востока.

Главная научная заслуга принадлежитъ изъ нихъ первому. Архимандритъ, впослѣдствіи епископъ, Порфирій Успенскій въ теченіе своихъ двухъ путешествій на Аѳонъ и въ свое долгое тамъ пребываніе успѣлъ сдѣлать такъ много, какъ врядъ ли бы сдѣлала цѣлая экспедиція. Живая любознательность, необычайное трудолюбіе и истинная любовь къ своему дѣлу руководили этимъ феноменальнымъ ученымъ, полнымъ живыхъ мыслей, широкихъ и свѣтлыхъ взглядовъ, но, къ сожалѣнію, Порфирій принужденъ былъ постоянно спѣшить въ своихъ работахъ, и никогда не былъ увѣренъ въ своемъ дѣлѣ, въ судьбѣ собственной и своихъ ученыхъ занятій, къ тому же лишенъ временами даже необходимыхъ матеріальныхъ средствъ, и постоянно лишенъ всякаго сочувствія къ ученымъ трудамъ, достававшимся ему особенно тяжело, по отсутствію школы, по причинѣ небрежной исторической подготовки и убогаго семинарскаго обученія наукамъ. Порфирій принимался за многое самоучкою[1]), полагалъ на дѣло гораздо болѣе труда и достигалъ гораздо меньшихъ результатовъ, чѣмъ бы слѣдовало, при высокихъ талантахъ изслѣдователя, живости его ума и находчивости даже среди непривычной среды. Такъ было, въ особенности въ археологіи, которая, при его схоластическомъ воспитаніи, была ему сначала совершенно чужда и такою осталась бы навсегда, не будь это человѣкъ, одаренный природною пытливостью, которой не можетъ убить даже схоластическая доктрина. Но она была причиною того, что Порфирій не заявилъ себя на Востокѣ присяжнымъ археологомъ и что, сосредоточивая свои главные инте-

---

1) Мы можемъ приписать, прежде всего, этому отсутствію школы и необходимости самому начинать съ азбуки и доходить до всего «собственнымъ умомъ» тѣ странныя и причудливыя словопроизводства, которыми онъ заслужилъ себѣ дурную славу: по условіямъ своей жизни П. не зналъ ученой среды, критики, писалъ зачастую для самого себя. Этимъ отличаются и многія странности его археологическихъ замѣтокъ: ср. напр. въ *Зографической лѣтописи Аѳона, Чтенія въ Общ. Люб. Дух. Просв. за 1884 г.*, стр. 238 слѣд., объясненія нѣкоторыхъ иконографическихъ деталей: въ Крещеніи Господнемъ, въ Распятіи (изображеніе башмака?), Воскресеніи, стр. 243—о цвѣтахъ въ фонахъ и одеждахъ, о желтосѣромъ цвѣтѣ монашеской одежды, который будто бы напоминаетъ горючую сѣру, а она «переплавку самаго существа монаха», о значеніи разныхъ видовъ перстосложенія—стр. 247,—все это рядомъ съ замѣчаніями, достойными ума критическаго и наблюдательнаго.

ресы на рукописяхъ, надписяхъ, обрядахъ, церковныхъ твореніяхъ, грамотахъ, онъ прошелъ мимо множества памятниковъ, которые съ той поры безслѣдно исчезли, подъ напоромъ новаго времени. И тѣ страницы, которыя Порфирій въ своихъ путешествіяхъ отводитъ для обзора видѣнныхъ имъ въ той или иной обители памятниковъ древности и искусства, зачастую помѣщаются имъ, ради полноты, или даже въ роли его, столь обычныхъ, лирическихъ отступленій, не какъ главный результатъ его занятій и изслѣдованій. И однако, если принять во вниманіе все то, что̀ написано по археологіи пр. Порфиріемъ, какъ по древностямъ Аѳонскихъ монастырей вообще, такъ и по вопросу о «Подлинникѣ аѳонскомъ», который онъ перевелъ, и по вопросу о времени Панселина, и сравнить съ тѣмъ количествомъ матеріала и уровнемъ научной критики, которую представляли современные ему западные ученые археологи, занявшіеся древностями Аѳона, то, оказывается, русскій ученый, въ своихъ трудахъ, превзошелъ ихъ въ критическомъ отношеніи къ предмету и пережилъ ихъ въ своемъ значеніи у послѣдующихъ поколѣній. Рядъ работъ Порфирія по древностямъ Аѳона останется всегда настольною книгою по предмету[1]).

Напротивъ того, шумная слава, заслуженная знаменитымъ Дидрономъ въ его экскурсіяхъ по христіанскому Востоку, не сопровождалась строго научными работами по древностямъ Аѳона, которыя наиболѣе его заняли: разныя замѣтки и статьи по отдѣльнымъ памятникамъ и вещамъ, живыя, но слишкомъ субъективно построенныя на эстетической почвѣ, описанія Аѳона и его обителей, нѣсколько рисунковъ съ вещей и подкрашенныхъ и

---

1) Порфирія Успенскаго, *Первое путешествіе въ Аѳонскіе монастыри и скиты въ 1845 и 1846 году*, ч. I, отд. 1 и 2, Кіевъ, 1877. Часть II напечатана въ Кіевѣ въ 1877 году также въ 2 книгахъ подъ заглавіемъ: *Востокъ христіанскій. Аѳонъ.* Первое путешествіе въ аѳонскіе *монастыри и скиты въ 1845 году. Второе путешествіе по святой горѣ Аѳонской въ годы 1858, 1859 и 1861.* Москва. 1880. Далѣе два важнѣйшіе трактата, уже напечатанные: *Письма о пресловутомъ живописцѣ Панселинѣ о. Порфирія Успенскаго къ п. Антонину* въ *Трудахъ Кіевской Духовной Академіи* 1867, октябрь и ноябрь. *Ерминія или наставленіе въ живописномъ искусствѣ, написанное, неизвѣстно кѣмъ, послѣ 1566 года (Первая іерусалимская рукопись 17-го вѣка)*, въ *Трудахъ Кіев. Дух. Акад.* и отд. изданіемъ въ Кіевѣ, 1867 года. *Ерминія Діонисія Фурноаграфіота* въ *Трудахъ Кіев. Дух. Акад. 1868 г.*, № 2, 3, 6, 12 и отд. изд. 1868 г., безъ оглавленія. *Исторія Аѳона*, въ 2 частяхъ: Аѳонъ языческій, Аѳонъ христіанскій, въ двухъ изданіяхъ, въ Кіевѣ 1871 г. и 1874 г. и дополненное въ Кіевѣ въ 1877 г., и часть III, *Аѳонъ монашескій. Отд. второе*, подъ ред. П. А. Сырку, изд. Имп. Академіи Наукъ, Спб. 1892. *Зографическая лѣтопись Аѳона и мое сужденіе о тамошней иконописи* въ *Чтеніяхъ въ Общ. Люб. Дух. Просвѣщенія*, 1884, стр. 217—255. *Новое слово объ Аѳоноиверской иконѣ Богоматери*, въ *Чтеніяхъ въ Общ. Люб. Дух. Пр. 1879; Аѳонскіе книжники — тамъ же*, 1883, № 1, 3—4; *О религіозномъ состояніи Аѳонскихъ обителей во время турецкаго владычества надъ ними*, тамъ же, 1883, № 9—10. Ср. П. Сырку, *Описаніе бумагъ еп. Порфирія Успенскаго*, приложеніе къ 64 тому *Зап. Имп. Акад. Наукъ*, Спб. 1891, стр. 198—205, 369—375 и 382—388. Арх. Антонину принадлежатъ изданныя безъ имени автора: *Замѣтки поклонника Святой Горы*. Кіевъ. 1864, 8⁰.

прикрашенныхъ снимковъ живописи Панселина [1]), — вотъ и все, что было сдѣлано для самой археологiи Аѳона. Весь этотъ матерiалъ долго не являлся въ западной наукѣ съ характеромъ самостоятельныхъ изслѣдованiй и ради самого себя, но лишь съ характеромъ служебнымъ и вспомогательнымъ, дополняющимъ представленiя о средневѣковомъ западѣ и его искусствѣ. Единственнымъ исключенiемъ явилось и сыграло большую роль въ дѣлѣ пробужденiя на западѣ интересовъ къ археологiи христiанскаго Востока изданiе Дидрономъ «Подлинника Дiонисiя Фурноаграфiота» съ обширнымъ историческимъ, но не критическимъ, комментарiемъ. Но, должно сказать тутъ же, это изданiе, посвященное предполагаемому окончательному канону византiйской иконографiи, и столь популярное доселѣ, было результатомъ предвзятаго взгляда на каноническую неизмѣняемость византiйскаго искусства съ древнѣйшихъ временъ и явилось наиболѣе вреднымъ факторомъ въ дѣлѣ утвержденiя этого взгляда въ прошломъ вѣкѣ. Въ самомъ дѣлѣ, только живое научное движенiе можетъ сообщить интересъ предметамъ археологiи, иначе она будетъ всегда составлять область безплоднаго любительства, для котораго роды памятниковъ, время и мѣсто ихъ происхожденiя, историческое значенiе каждаго остаются безразличными. Не все ли равно, какой памятникъ привлеченъ къ эстетической оцѣнкѣ, какъ образецъ для переработки, или издается, ради декоративнаго интереса, будь это эмаль XI вѣка, или икона XVIII вѣка: въ данномъ случаѣ важность его оцѣнивается единственно по рѣдкости, или по степени древности, но и то въ силу совершенно второстепенныхъ или чисто практическихъ соображенiй, которыя, видимо, упреждаютъ теоретическiе взгляды. Рѣшительная перемѣна въ этомъ отношенiи послѣдовала не болѣе четверти вѣка назадъ, когда стала устанавливаться исторiя византiйскаго искусства. Нельзя не пожалѣть, поэтому, что большинство археологическихъ работъ пр. Порфирiя къ тому времени уже было болѣе или менѣе подготовлено, особенно со стороны рисунковъ, и что онъ, являясь чистымъ историкомъ въ изслѣдованiи грамотъ, хроникъ, надписей, остановился въ археологiи на общемъ иконографическомъ интересѣ, и что, поэтому, всѣ приготовленные имъ иконографическiе альбомы памятниковъ религiознаго искусства на христiанскомъ Востокѣ лишены всякаго, собственно научнаго значенiя, такъ какъ всѣ рисунки и снимки этихъ альбомовъ передаютъ только общую композицiю фигуръ и сценъ, не сохраняя вовсе стиля и историческихъ типовъ. Къ тому же иконографическiе этюды могутъ получить научное значенiе лишь

1) Didron, *Annales archéologiques:* vol. IV, V, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV. Papety въ *Revue des deux mondes* за 1848, Miller въ *Archives des missions* II, Ant. Proust въ *Tour du monde* 1860, *Langlois* V. Le *mont Athos*, 1867, Neyrat, *L'Athos* 1884, Vogüé, *Syrie, Palestine, mont Athos* 1887.

отъ историко-сравнительной постановки памятниковъ, тогда какъ арх. Порфирій подбиралъ свои памятники, какъ матеріалъ для художниковъ и иконописцевъ, согласно съ взглядами на это дѣло, господствовавшими въ 40-хъ и 50-хъ годахъ кончившагося вѣка и имѣвшими представителей въ лицѣ: П. И. Севастьянова, А. Н. Муравьева, Ѳ. Г. Солнцева, многихъ другихъ и всего болѣе извѣстнаго археолога-издателя В. И. Прохорова.

Именно эти взгляды на византійское искусство, представлявшее, будто бы во всѣ времена своего существованія, образцы для восточно-христіанской иконографіи, вызвали и обширное предпріятіе П. И. Севастьянова, совершившаго двукратное и продолжительное путешествіе на Аѳонъ, во главѣ цѣлаго отряда рисовальщиковъ, фотографовъ, архитекторовъ, съ цѣлью срисовать, снять и привезти въ Россію все, что̀ окажется достойнымъ этого въ аѳонскихъ обителяхъ. Уже результаты первой поѣздки предсказывали небывалое обогащеніе русско-византійской иконографіи оригиналами и первоисточниками. Въ то-же время Свят. Синодъ, еще съ 1853 года формально озабоченный, въ результатѣ собственноручной записки Имп. Николая отъ 7-го марта 1854 г. объ изысканіи мѣръ къ охраненію церковныхъ древностей Россіи, а также ихъ научному описанію и изготовленію съ нихъ рисунковъ, покинувъ эту задачу, перешелъ къ другой, какъ бы съ прежнею связанной, а именно къ основанію научнаго музея христіанской иконографіи, и къ снаряженію, въ этихъ видахъ, художественно-археологической экспедиціи на Аѳонъ. Личное предпріятіе Севастьянова стало офиціальнымъ, и ему поручено было, съ помощью помянутыхъ богатыхъ силъ Академіи Художествъ, исполнить рядъ снимковъ съ произведеній аѳонской иконописи *«преимущественно VIII—IX вѣковъ и по возможности удостовѣрить древность этихъ иконъ свидѣтельствомъ старшей братіи монастырей, гдѣ тѣ иконы найдутся»*. Словомъ, если самъ Севастьяновъ, будучи только любителемъ, задавался большими надеждами, и, какъ увидимъ, фантастическими, то не менѣе увлекались и другіе.

Западные ученые не отступали отъ русскихъ въ похвалахъ дѣлу и цѣлямъ такого грандіознаго предпріятія по изученію и воспроизведенію древнихъ памятниковъ Аѳона, какъ образцовъ церковнаго искусства. Во время двухлѣтняго путешествія Севастьянова по аѳонскимъ монастырямъ, его сопровождали нѣсколько художниковъ рисовальщиковъ, фотографовъ, копистовъ, работавшихъ 14 мѣсяцевъ по его назначенію. По составленному имъ самимъ списку, собраніе снимковъ, сданныхъ имъ въ Академію Художествъ и Румянцевскій музей въ Москвѣ, заключало, кромѣ картъ и плановъ: 200 (или, по синодальному счету — 300) прорисей съ фресковыхъ росписей Аѳона, 30 (или 100) прорисей съ иконъ на доскахъ или на полотнѣ, 8 (или 12) калекъ съ мозаикъ, 800 калекъ съ иниціаловъ и заста-

вокъ, 100 копій съ красками съ миніатюръ и 800 фотографій съ нихъ же, 3500 фотографическихъ снимковъ съ текстовъ древнихъ рукописей (въ томъ числѣ сполна съ рукописи Птоломеевой Географіи Ватопеда, съ Октатевха Ватопедскаго, Иверскаго Евангелія), 100 снимковъ съ крестовъ, 50 фотографій съ предметовъ церковной утвари, 4 снимка (или 12) съ эмалей (съ Хиландарскаго оклада, другіе снимки, существующіе въ альбомѣ Академіи, остались не оконченными), 3 снимка шелковыхъ матерій, 15 съ рельефовъ и пр.

Публичныя выставки этихъ коллекцій въ Петербургѣ и Москвѣ немало способствовали затѣмъ оживленію археологическихъ интересовъ въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, когда, благодаря дѣятельности Русскаго Археологическаго Общества въ Петербургѣ, Московскаго Археологическаго Общества и Древнерусскаго искусства въ Москвѣ, а главнымъ образомъ, благодаря руководящей мысли такихъ изслѣдователей и дѣятелей, какъ Буслаевъ и графъ Уваровъ, начата была научная постановка русской древности не только какъ предмета изслѣдованія, но въ то-же время какъ народнаго завѣта, уносимаго націею въ своемъ историческомъ движеніи, изслѣдованія въ связи со всѣмъ христіанскимъ востокомъ. Тамъ, гдѣ ранѣе почитатели русской старины довольствовались однимъ русскимъ памятникомъ ради его древности, а для его пониманія только историческими справками и анекдотами, тамъ выступалъ теперь широкій историческій взглядъ и обобщенія, сдѣланныя у себя или найденныя въ западной наукѣ, которая въ это же время выставила научную обработку археологіи римскихъ катакомбъ, какъ своего рода предварительное основаніе для исторіи христіанскаго искусства, пока не найдено такого основанія на самой родинѣ этого искусства — на христіанскомъ востокѣ.

Казалось, такимъ образомъ, этому собранію предстояла плодотворная научная судьба, но между тѣмъ результатъ оказался въ концѣ концовъ отрицательный, и дѣйствительной пользы весьма мало. Выставки породили только нѣсколько газетныхъ и журнальныхъ замѣтокъ, частью общаго содержанія (Буслаева, Андрея Муравьева, Шевырева и др.), частью съ перечнемъ наиболѣе важныхъ снимковъ, но все это съ оговорками, съ заявленіями, что ихъ авторы не придаютъ значенія своимъ предварительнымъ опредѣленіямъ времени и т. под., что́ лишало эти замѣтки ихъ научнаго вѣса. Въ то-же время изъ нихъ выяснялось, что научное значеніе собранія не соотвѣтствуетъ самой обширной задачѣ, что выборъ сдѣланъ безъ разбора и чуждъ исторической критики. Поразительная энергія собирателя и его преданность идеѣ требовали обходить молчаніемъ неудачу этого научнаго выбора памятниковъ, а для критическаго разбора ихъ не было, въ то время, необходимыхъ знаній. Заподозрѣли происхожденіе иконъ Спасителя

и фресокъ изъ времени Константина и Юстиніана, но противъ увлеченія не могли выставить дѣйствительныхъ историческихъ данныхъ. Заподозрѣнная въ своемъ научномъ достоинствѣ коллекція осталась на попеченіи хранителей, обремененныхъ ею и принужденныхъ спрятать громоздкую массу прорисей, сдѣланныхъ въ натуральную величину, на чердаки. Такимъ образомъ, часть прорисей, доставшаяся Андреевскому скиту на Аѳонѣ, можетъ считаться почти погибшею. Въ концѣ концовъ, никакого изданія снимковъ не послѣдовало, отчасти по отсутствію на это средствъ у самого собирателя, отчасти по общей неподготовленности къ разбору чужаго собранія снимковъ съ памятниковъ неизвѣстныхъ и уже заподозрѣнныхъ. Матеріалу было, на первый взглядъ, слишкомъ много, а для изданія требовалось выбрать важнѣйшее, но этимъ строгимъ выборомъ или не могли, или не хотѣли заняться. Къ тому же въ это время всякая византійская древность выставлялась важною, какъ образецъ для сравнительнаго изученія русской древности, и древности Аѳона огуломъ относились къ византійскимъ, хотя бы происходили изъ позднѣйшей эпохи. Основаніемъ такому взгляду служило то, что собраніе Севастьянова представляло богатый выборъ фотографій съ греческихъ лицевыхъ рукописей, и собиратель былъ настолько щедръ на эти снимки, что съ иныхъ рукописей заказывалъ своимъ рисовальщикамъ дѣлать фотографіи полностью, не пропуская ни одной миніатюры. Эти сотни и тысячи снимковъ хранились безъ надлежащей помѣты ихъ происхожденія, за исключеніемъ снимковъ красками и архитектурныхъ чертежей и рисунковъ проф. Клагеса, и мало по малу утратились даже собственноручныя замѣтки собирателя, между тѣмъ умершаго. Главный историческій интересъ собранія затемнился, и на собраніе привыкли глядѣть, какъ на полезный сборникъ для иконописцевъ и археологическихъ справокъ по иконографіи. Этому способствовали и укоренившіеся на западѣ, а оттуда и у насъ взгляды, что византійская иконографія и искусство не имѣли историческаго движенія уже со временъ Юстиніана и управлялись преданіемъ, неизмѣнно шедшимъ изъ древнехристіанской эпохи. А такъ какъ первыми замѣтками знатоковъ было установлено, что большинство фресковыхъ и иконныхъ изображеній Аѳона относится къ 16-му и 17-му вѣкамъ, то интересъ коллекціи ограниченъ былъ миніатюрами, и отъ ихъ разбора и изданія продолжали ожидать значительныхъ научныхъ результатовъ. Между тѣмъ, лицевыя рукописи Аѳона не многочисленны и, главное, не выдѣляются по своему значенію для исторіи въ средѣ рукописей, сохраненныхъ древностью и уже нашедшихъ себѣ научное убѣжище въ библіотекахъ Европы. Поиски рукописей на Аѳонѣ были столько же обильны пріобрѣтеніями, сколько удачны по выбору. Аѳонъ же былъ слишкомъ долго ареною этихъ поисковъ, чтобы сохранить много подобныхъ рѣдкостей. Уцѣлѣвшія тамъ донынѣ ли-

цевыя рукописи только дополняютъ лучшіе и болѣе древніе кодексы европейскихъ библіотекъ, и потому работы фотографовъ Севастьянова потрачены въ извѣстной долѣ напрасно, такъ какъ ихъ снимки не удовлетворительны и къ тому же испорчены небрежнымъ храненіемъ, а отпечатки частью выцвѣли. Словомъ, увлеченіе и разочарованіе соотвѣтствовали одно другому. Интересною историческою справкою могутъ поэтому послужить слова надежды и пожеланій, которыми извѣстный арх. Антонинъ[1]) напутствуетъ въ своихъ «замѣткахъ паломника святой горы» эту первую экспедицію: «На насъ, представителяхъ въ ученомъ и художномъ мірѣ восточной стихіи церковной, лежитъ долгъ отыскать и передать во всеобщую извѣстность все, что *на востокѣ уцѣлѣло отъ минувшаго тысячелѣтія* изъ живописи, ваянія, зодчества, письменности, — всего, чѣмъ свидѣтельствовала себя тогдашняя религіозная жизнь». И далѣе: «всѣ мозаическія иконы древнихъ церквей должны быть сняты... всякая стѣнная живопись церквей, которую достовѣрные признаки будутъ относить къ тому же тысячелѣтію, миніатюры древнихъ книгъ, иконы, изваянныя на мраморѣ, на металлѣ, на деревѣ, вышитыя на ткаияхъ, чеканенныя на монетахъ византійскихъ, камеи съ священными вырѣзями, печати, таможенные штемпеля — словомъ всякое священное изображеніе должно быть заботливо воспроизводимо и обнародуемо въ поученіе всѣхъ».

Наконецъ, важнѣйшимъ обстоятельствомъ, обезцѣнивавшимъ все собраніе снимковъ Севастьянова, была передѣлка по своему рисовальщиками типовъ и ликовъ и даже одеждъ, при чемъ въ этомъ измѣненіи стиля и всего характера главную роль играетъ манера, исключительно французская, съ претензіями на красивость, молодость и модернизацію самого византійскаго типа. Въ этомъ отношеніи особенно пострадали и утратили всякій научный вѣсъ снимки миніатюръ въ краскахъ: въ шестидесятыхъ годахъ понятія объ археологической точности были еще понимаемы условно. Любопытно, что такая же передѣлка постигла даже кальки и прориси. Казалось бы, этого рода снимки, получаемые чисто механическимъ путемъ, не могутъ принять манеры и стиля самого рисовальщика. Но дѣло въ томъ, что и здѣсь механическое воспроизведеніе неизбѣжно дополняется работою отъ руки, и какъ только рисовальщикъ начнетъ усиливать и дополнять свою прорись отъ руки, начинаетъ собственно переписывать по своему весь рисунокъ. Интересный опытъ въ этомъ дѣлѣ имѣютъ наши иконописцы, получающіе механическій снимокъ съ иконы въ короткое время посредствомъ припорашиванія угольнымъ порошкомъ рисунка, проколотаго иглою на бумагѣ по всѣмъ контурамъ и штрихамъ иконы. Это дѣлается просто: намазавъ листъ

1) *Замѣтки поклонника Святой Горы*, Кіевъ, 1864, стр. 135—138.

бумаги яичнымъ бѣлкомъ, кладутъ его еще мокрымъ подъ старую прорись, на которой всѣ штрихи проколоты иглою, и бьютъ по ней мѣшочкомъ съ угольнымъ порошкомъ. Черная пыль, проникая сквозь проколы, прилипаетъ къ влажному и чистому листу и образуетъ точную копію рисунка. Съ такого припороха любой иконописецъ изготовитъ икону. Но если потребуется припорохъ сохранить или переслать и поэтому закрѣпить, обведя чернилами, такое, на взглядъ легкое, дѣло требуетъ твердой и наторѣлой руки мастера. Какъ намъ сообщалъ однажды въ письмѣ въ 1898 году большой знатокъ русскаго иконописанія В. Т. Георгіевскій, неопытные ученики или даже и опытные рисовальщики, но учившіеся въ художественныхъ школахъ, не сумѣютъ обвести по готовому припороху и дополнить недостающее въ немъ— что неизбѣжно во всякой прориси—такъ, чтобы стиль рисунка былъ сохраненъ. «Я нерѣдко видалъ, пишетъ онъ, какъ наши художники, снимая «точную» копію съ древнихъ иконъ, доставляли иконы, ничего общаго не имѣющія съ оригиналомъ. Какъ трудно поддѣлать тотъ или другой почеркъ 17-го вѣка для писца нашего времени, такъ трудно и художнику, учившемуся въ академическихъ школахъ, усвоить себѣ стиль или манеру иконописи 17-го вѣка».

Словомъ, въ печальной и несправедливой судьбѣ севастьяновскаго собранія сыграла свою роль и общая неподготовленность науки къ воспріятію массы сыраго и неизвѣстнаго матеріала и недостатокъ критическаго выбора со стороны собирателя. Но какъ этотъ выборъ былъ еще труденъ въ шестидесятыхъ годахъ, показываетъ современная литература по тому же Аѳону. По ней мы видимъ, что собственная археологія держалась на почвѣ общей любознательности и была чужда критики. Какъ приснопамятный Василій Барскій записалъ въ своей книгѣ со словъ монаховъ или по текстамъ проскинитаріевъ, такъ вслѣдъ за нимъ повторяли послѣдующіе паломники. Въ разныхъ случаяхъ, по не многихъ и не частыхъ, эти гаданія проскинитаріевъ подвергаются критикѣ въ трудахъ пр. Порфирія. Этотъ знаменитый ученый не зналъ предѣловъ своей любознательности, въ области церковной исторіи и литературы, неуклонно разъяснялъ, исправлялъ и обличалъ всякія ложныя измышленія, стремясь къ живому и правдивому знанію. Но собственная археологія занимала такъ мало его вниманіе, что составляетъ рѣдкія отступленія. Несравненно болѣе мѣста занимаютъ археологическія данныя въ описаніи путешествій арх. Антонина и Леонида, но критическое отношеніе къ памятникамъ отсутствуетъ попрежнему.

Иное отношеніе къ древностямъ началось со времени поѣздокъ спеціалистовъ археологовъ, каковы Ш. Байэ, проф. Н. В. Покровскій и Стрыговскій. Изъ нихъ первый[1]) и второй изучали преимущественно фрески и

---

1) Duschesne et C. Bayet. *Mission au mont Athos*. 1876.

миніатюры и обильно воспользовались тѣми и другими въ своихъ сочиненіяхъ, а третій занимался и прочими древностями Аѳона, и если доселѣ не опубликовалъ своихъ работъ, то, быть можетъ, потому, что не могъ получить разрѣшенія сдѣлать необходимые фотографическіе снимки для иллюстраціи своихъ описаній.

Полезное общее обозрѣніе аѳонскихъ древностей сдѣлалъ Г. Брокгаузъ[1]). Къ сожалѣнію, его общія характеристики не идутъ далѣе круга общихъ свѣдѣній о византійскомъ искусствѣ и крайне страдаютъ со стороны хронологическихъ опредѣленій. Въ сочиненіи нерѣдко смѣшивается основаніе обители съ построеніемъ ея церкви, не различаются вовсе данныя стиля, и мозаическая икона съ изображеніемъ Іоанна Богослова въ Лаврѣ относится къ Іоанну Цимисхію безъ всякаго соображенія о ея стилѣ, древохранительница той же Лавры приписывается Никифору Фокѣ, на основаніяхъ чисто легендарныхъ, хотя слишкомъ извѣстно, какіе мастера греческіе монахи въ обработкѣ историческихъ намековъ и построеніи изъ нихъ легендъ. Постройка церквей Лавры и Протата отнесена безъ критическаго разбора къ 10-му вѣку. По всѣмъ возникающимъ археологическимъ вопросамъ подведены статистическіе подсчеты, но зачастую въ запасѣ автора набирается не болѣе пяти фактовъ, или пяти предметовъ, но и тѣ не установлены хронологически въ представленіи автора и не позволяютъ дѣлать обобщеній. Затѣмъ и самыя обобщенія этого сочиненія не идутъ далѣе азбучныхъ характеристикъ, совершенно безплоднаго, по своей крайней общности, содержанія: автору неизвѣстны типическія черты предметовъ имъ избранныхъ, ихъ формы въ другихъ странахъ и мѣстностяхъ, а потому въ его обобщеніяхъ отсутствуетъ сравнительная и слѣдовательно историческая оцѣнка. Сочиненіе болѣе компетентно по памятникамъ миніатюры и фресковой живописи, но не знаетъ всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ металлическими производствами, эмалью и вообще техническія данныя для историческихъ опредѣленій ограничиваетъ популярными трактатами по исторіи германской художественной промышленности. Отсюда множество замѣчательныхъ памятниковъ не поняты и не оцѣнены по достоинству. Главное содержаніе сочиненія (имѣющаго слишкомъ широкое заглавіе) посвящено стѣнной росписи Дохіара, уясненію иконографическихъ цикловъ и типовъ, но зачастую задается объясненіемъ того, что давно извѣстно въ русской литературѣ и тѣмъ иностраннымъ ученымъ (Стрыговскому, Дилю, Милле), которые съ нею знакомы. Характеристики Брокгауза держатся въ предѣлахъ такихъ безплодныхъ понятій, какъ напр. величавые типы, торжественность, характерность, драматизмъ, явно ими злоупотребляя. Общіе выводы сразу прі-

---

1) Brockhaus, H. *Die Kunst in d. Athosklöstern.* L. 1891.

обрѣтаютъ характеръ общихъ мѣстъ. Напр. «аѳонскія церкви представляютъ выработанный типъ византійскихъ церквей» — положеніе невѣрное, коль скоро его не принимать за фразу, такъ какъ аѳонскія церкви именно отошли отъ византійскаго образца, разумѣя подъ византійскими памятниками возникшіе до 1453 года. Для этого сочиненія византійская скульптура «имѣетъ ограниченное поприще, а византійская живопись назначена служить выраженіемъ религіозныхъ воззрѣній»—банальности, которыя не надо было бы повторять безъ оговорокъ по отношенію къ аѳонскимъ древностямъ. Но общее замѣчаніе, что аѳонскія церкви представляютъ интересъ «живаго движенія искусства» и что ихъ высокая роль заключается будто бы въ храненіи средоточія всего христіанскаго міра», отличаются, кромѣ того, еще и преувеличеніемъ. Наконецъ, хронологическій перечень аѳонскихъ росписей, составленный авторомъ, требуетъ пересмотра. Для примѣра, роспись придѣла свят. Николая въ Лаврѣ нельзя относить къ 14-му вѣку, даже по даннымъ иконографическимъ: Богоматерь стоитъ тамъ на колѣнахъ передъ родившимся Спасителемъ, ангелы несутъ на себѣ облака, на которыхъ стоятъ Моисей и Илія въ Преображеніи и пр., не говоря уже о томъ, что новизны этой росписи происходятъ отъ того, что образцами служили западныя гравюры.

Но всѣ указанные недостатки находятъ себѣ оправданіе въ современномъ состояніи области византійской археологіи. Насколько исторія византійскаго искусства въ предѣлахъ главнѣйшихъ періодовъ: юстиніановскаго, вторичнаго процвѣтанія при македонской династіи и Комненахъ, отчасти даже эпохи упадка въ 13-мъ и 14-мъ столѣтіяхъ, представляетъ научную постановку, настолько археологія позднѣйшаго греческаго искусства и другихъ вѣтвей византійскаго: сербскаго, болгарскаго, молдовлахійскаго и отчасти грузинскаго еще лишены этой постановки и остановились въ положеніи предметовъ мѣстнаго интереса. Въ нихъ пока не установлена самая почва научныхъ работъ путемъ подбора памятниковъ въ послѣдовательномъ развитіи типа, и нѣтъ точекъ отправленія для критики и сравненія. Впрочемъ, и всѣ области византійской древности еще находятся въ этомъ положеніи, за исключеніемъ развѣ русской. Но и въ ея разработкѣ живо ощущается колоссальный пробѣлъ, образуемый другими вѣтвями византійскаго и восточнаго искусства.

Если, поэтому, такъ великъ и существенъ интересъ аѳонскихъ древностей, то сами аѳонскія обители [1]) должны были бы издавна привлечь из-

1) Все, ниже приводимое, относится исключительно къ обителямъ греческимъ и, напротивъ того, не имѣетъ никакого отношенія къ обителямъ русскимъ, славнымъ по управленію и по своему просвѣщенію и по высокому общинному трудолюбію и славящимся у

слѣдователей въ свои историческіе музеи, называемые ризницами. Здѣсь вещи собраны воедино и сохранены въ ихъ естественной обстановкѣ, что играетъ немалую роль въ изученіи историческихъ памятниковъ. Обстоятельства ихъ мѣстнаго и временнаго происхожденія болѣе или менѣе извѣстны, и для нихъ какъ бы приготовлена самая почва изслѣдованія въ видѣ разныхъ документовъ, извѣстій, записей и преданій. Между тѣмъ, дѣло этого изслѣдованія являлось доселѣ въ видѣ единичнаго предпріятія Севастьянова, и аѳонскія древности продолжали составлять вопросительную величину. Причина этого, однако, указывалась не разъ въ тѣхъ крайнихъ и неодолимыхъ затрудненіяхъ, которыя всѣ изслѣдователи встрѣчали на Аѳонѣ: если древности и разрѣшалось осматривать, то бѣгло во время паломническаго поклоненія[1]), а затѣмъ монастырскія власти систематически отказывали въ разрѣшеніи снимковъ, фотографій.

Нашъ паломникъ В. Барскій въ простыхъ, но знаменательныхъ выраженіяхъ засвидѣтельствовалъ обиліе, разнообразіе и неодолимость всякаго рода помѣхъ, затрудненій и препятствій, которыя были поставлены этому безхитростному паломнику-анахорету и великому, въ своей любознательности, подвижнику времени Петра, аѳонскими монахами, уже искусившимися въ дипломатической борьбѣ съ турецкимъ хищничествомъ и коварствомъ. Первоначальнымъ мотивомъ этихъ затрудненій являлось издавна, со временъ турецкаго владычества, желаніе скрыть отъ взоровъ тѣ драгоцѣнности и сокровища, которыя накоплены были въ Аѳонскихъ обителяхъ издревле. Для скевофилакія или ризницы избирали обыкновенно крѣпкій пиргъ, или зданіе «нарочное, между келліями, сокровенное и не познаваемое», какъ говоритъ Барскій объ Иверѣ, или даже высѣкали подземелье въ утесѣ, какъ въ Ксиропотамѣ. Въ послѣднемъ монастырѣ Барскому долго отказывали показать ризницу и библіотеку, несмотря на его усиленныя просьбы, подкрѣпленныя ходатайствомъ за него другихъ обителей, и при этомъ ризничій заявлялъ, что самъ еще искалъ, гдѣ спрятано монастырское достояніе, но пока не нашелъ: «не смотрихомъ многимы лѣты и не вѣмь, погибоша ли, или кто на пакость сокры». Вотъ почему въ послѣднее время стали устраивать въ обителяхъ, особенно богатыхъ, двѣ ризницы: одну обиходную, чаще всего въ алтарѣ самой церкви, въ видѣ двухъ, трехъ шкафовъ, какъ мы нашли напр. въ Иверѣ, Ватопедѣ, съ ризами и утварью, преимущественно новыми, тогда какъ въ старой ризницѣ хранятъ, вмѣстѣ

всѣхъ путешественниковъ и паломниковъ по своему разумному вниманію къ чужому и особенно научному труду. Русскимъ обителямъ достойно соревнуютъ въ послѣднее время и славянскія обители на Аѳонѣ: Хиландаръ и Зографъ.

1) См. напр. свидѣтельство г. Ш. Байэ, посѣтившаго, между тѣмъ, Аѳонъ въ составѣ особой миссіи вмѣстѣ съ аб. Дюшеномъ: *L'art byzantin*, p. 270, рус. изд. стр. 269—270.

съ старыми вещами, и всѣ драгоцѣнности и казну. Такого рода казнохранилищъ, конечно, и теперь не покажутъ постороннему лицу, развѣ вынесутъ изъ такой ризницы вещи на показъ: сами монахи, какъ мы убѣдились, за исключеніемъ немногихъ, бывшихъ у власти, не знаютъ, какого рода вещи въ ихъ обители имѣются, и разсматриваютъ часто съ интересомъ новизны вмѣстѣ съ пріѣзжими предметы, которые показываютъ паломникамъ. Богатымъ обителямъ подражаютъ мелкія, и даже сложено нарочито преданіе, будто на Аѳонѣ никогда прежде не открывали ризницъ постороннимъ людямъ: Арх. Антонинъ передаетъ, что вещи Лаврской ризницы ему рѣшились показать только при входѣ въ нее, вынося одну вещь за другою; мы были счастливѣе, такъ какъ были допущены обозрѣть ризницу Лавры въ присутствіи трехъ выборныхъ старцевъ, и на это указывали, какъ на единственный будто бы случай въ ея лѣтописяхъ. Въ первыхъ двухъ, трехъ обителяхъ намъ подъ видомъ главнаго монастырскаго скевофилакія показывали или обиходную ризницу собора, или же ризницу иной церкви, придѣла, носили изъ нихъ въ алтарь ветшанья облаченія и вообще прибѣгали ко всѣмъ, весьма разнообразнымъ способамъ направленія любознательнаго паломника на ложные пути. Впослѣдствіи, когда убѣждались, что эти, показываемые намъ, темные углы обителей, съ ихъ обычнымъ хламомъ, не удовлетворяютъ нашей требовательности, и что мы не хотимъ признавать ихъ ризницами, уже болѣе или менѣе откровенно объявляли, что не могутъ показать ризницъ, особенно допустить въ нихъ, но зато принесутъ изъ ризницы всѣ древности. Приходилось, поэтому, откладывать просьбу о ризницѣ до послѣднихъ дней пребыванія въ обители, но и тогда, когда затѣмъ всѣ подобные пріемы бывали исчерпаны и наконецъ соглашались приносить вещи изъ ризницы, практиковалась все та же система уклоненія. Приходилось спрашивать одну вещь за другою и, получая отрицательные отвѣты, отзывы неизвѣстностью, описывать, рисовать предметъ, завѣрять въ его существованіи по свидѣтельству видѣвшихъ путешественниковъ. Отсюда, обозрѣніе аѳонскаго монастыря оставляетъ, въ концѣ концовъ, неразрѣшимое сомнѣніе, дѣйствительно ли все, заслуживающее вниманія, видѣли, и не было ли скрыто, по незнанію, или по привычкѣ не открывать, безъ крайней необходимости, что́ либо важное: сомнѣніе, умаляющее цѣну самаго внимательнаго изслѣдованія. Ибо кто́ можетъ, въ самомъ дѣлѣ, поручиться, что тотъ подборъ предметовъ древности и рѣдкости, показываемый въ иныхъ обителяхъ паломникамъ и любознательнымъ путешественникамъ, и сложившійся уже два вѣка назадъ, какъ то видно изъ описей Барскаго, представляетъ все лучшее, что́ есть въ этихъ обителяхъ. Если даже на открытыхъ полкахъ, окаймляющихъ внутренніе карнизы соборовъ, можно находить неизвѣстныя драгоцѣнныя по древности, по своимъ чеканнымъ окладамъ

иконы, то скрываемыя отъ взоровъ постороннихъ аѳонскія ризницы могутъ сохранять еще болѣе драгоцѣнные памятники.

Правда, однакоже, и то, что эта привычка скрывать подкрѣпляется своеобразнымъ расчетомъ на подъемъ интереса къ неизвѣстному, на человѣческое свойство дорожить лишь тѣмъ, что дорого или съ трудомъ достается, а также и необходимостью скрыть, хотя бы отъ излишняго осужденія сосѣдей, давно состоявшуюся пропажу или прямо продажу иныхъ драгоцѣнностей. Таковы причины настойчивыхъ отказовъ Барскому показать библіотеки въ иныхъ обителяхъ, а въ другихъ ризницы послѣ того, какъ въ началѣ прошлаго столѣтія нѣкоторыя и притомъ наиболѣе богатыя обители, лишившіяся своихъ земель, а съ ними и доходовъ, прибѣгли къ временному закладу своихъ драгоцѣнностей солуньскимъ евреямъ: много, вѣроятно, лучшихъ древностей не возвратилось тогда на свои мѣста и было сплавлено или продано на западъ.

Въ новѣйшее время, когда наѣзды ученыхъ умножились и стали постоянными, обители святой горы согласно предоставили, для ученаго пользованія, свои рукописныя сокровища и, ради этого, теперь устраиваютъ библіотеки, составляютъ ихъ каталоги. Но, подъ вліяніемъ тѣхъ же посѣщеній и вновь начавшагося собственнаго участія монашествующей братіи въ ученыхъ работахъ, а также воспоминаній объ утраченныхъ или розданныхъ обителью предметахъ, вырабатывается новый ревнивый взглядъ на значеніе сохраненныхъ предметовъ древности: монастырскія власти относятся къ нимъ, уже какъ къ коллекціямъ, которыя, имѣя высокую цѣну, составляютъ славу обители, наряду со святынею привлекаютъ въ нее посѣтителей, и требуютъ поэтому ревниваго бережeнія не только отъ пропажи, но равно и обезцѣненія путемъ изданія въ свѣтъ снимковъ съ этихъ драгоцѣнныхъ предметовъ. Такъ, въ Лаврѣ, власти, послѣ нѣсколькихъ синодовъ, рѣшились показать намъ сокровища обители: ризницу, всю обиходную и древнюю утварь, библіотеку, даже предоставили отобранные предметы для занятій, но рѣшительно отказали въ разрѣшеніи сдѣлать со всѣхъ этихъ предметовъ фотографическіе снимки: мотивомъ была выставлена сначала излюбленная на христіанскомъ Востокѣ отговорка, что фотографическому аппарату не мѣсто въ церкви, что святые отцы будто бы указали только рисовать съ иконъ и церковныхъ предметовъ и не дали разрѣшенія на фотографію. Но такъ какъ противъ этого довода можно было выставить разрѣшеніе, намъ ранѣе данное отъ синода епископовъ Константинопольской патріархіи съ патріаршимъ намѣстникомъ во главѣ фотографировать чудотворныя иконы, то, въ дополненіе, было выставлено желаніе сохранить за вещами ихъ полный интересъ, который умалится будто бы, если онѣ будутъ изданы въ точныхъ снимкахъ. Уже подъ конецъ пребыванія нашего въ

Лаврѣ, мы получили разрѣшеніе снять наиболѣе важные предметы, которые по своей тонкости и сложности допускали документальное воспроизведеніе только помощью фотографіи, и стѣнную роспись лаврской трапезы, спеціально интересовавшую насъ по оригинальнымъ типамъ святителей и отшельниковъ.

По счастью, этотъ новый взглядъ на древности не проникъ еще въ большинство аѳонскихъ обителей, явно, чуждыхъ всякой мысли объ использованіи этого наслѣдія: на Аѳонѣ, напротивъ того, еще во всей силѣ удерживается равнодушіе къ древности, пренебреженіе къ ея художественнымъ достоинствамъ, пристрастіе къ московскимъ и вѣнскимъ издѣліямъ, новой золоченой утвари. Есть и другіе интимные мотивы отказовъ, проистекающіе изъ внутреннихъ условій. Лавра оказалась исключительно ревнивой къ своимъ древностямъ. Въ Иверѣ намъ предоставили для обозрѣнія и сниманія весь соборъ, всѣ параклисы и библіотеку со всѣмъ ихъ богатымъ содержаніемъ; намъ, однако, не показали, извѣстныхъ намъ по снимкамъ П. И. Севастьянова, пяти Евангелій въ грузинскихъ окладахъ съ надписями, а также пресловутой кольчуги Торникія, отзываясь неизвѣстностью первыхъ и разрушеніемъ послѣдней. Но когда, подъ конецъ пребыванія нашего, мы просили допустить насъ къ обзору ризницы, то сперва показали обиходную, исключительно съ новыми облаченіями, затѣмъ въ соборныхъ шкафахъ открыли нѣсколько древнихъ эпитрахилей, наконецъ повели насъ въ какой то складъ ветшаныхъ облаченій, среди которыхъ не нашлось ничего древняго и даже хорошаго стариннаго: это не могла быть, однако, ризница богатаго Ивера, оставшаяся для насъ недоступною, вѣроятно потому, что, заключая въ себѣ грузинскія древности, была въ послѣднее время секвестрирована, въ виду обострившихся отношеній между грузинскою общиною (около 60 человѣкъ), уже выселившейся изъ монастыря, и греческимъ большинствомъ. Правда, и помимо этой предполагаемой (у прежнихъ путешественниковъ, однако, не упомянутой) ризницы, въ Иверѣ нашлось немало матеріала по древней церковной утвари, ризамъ, лицевымъ рукописямъ, а въ особенности по иконамъ, между которыми чудотворная икона Б. М. Вратарницы, оригиналъ московской святыни, особенно интересовала насъ и частями своего древнѣйшаго оклада и письмомъ лика: весьма жаль, что наши фотографическія силы оказались недостаточными, для того чтобы получить снимокъ съ этого драгоцѣннаго лика, относящагося, какъ мы убѣдились, ко временамъ иконоборцевъ. Непреоборимыя трудности встрѣчали насъ, впрочемъ, при каждомъ наиболѣе важномъ памятникѣ византійской иконописи: чѣмъ болѣе сохранился древній ликъ отъ всякаго позднѣйшаго или новѣйшаго «освѣженія», чѣмъ древнѣе икона, тѣмъ болѣе темнѣетъ на ней краска и тѣмъ труднѣе получить сколько-нибудь ясный снимокъ. Обстоятельство, особенно достойное сожалѣнія, такъ какъ мы, уже начиная съ

Ивера, были поставлены въ исключительно счастливое положеніе: намъ повсюду затѣмъ разрѣшали снимать всѣ чудотворныя иконы, и если бы мы оказались съ силами, соотвѣтствовавшими этой, правда, особенно трудной задачѣ, то получили бы полную серію снимковъ съ этихъ драгоцѣннѣйшихъ памятниковъ православія древности и искусства, но мы, къ несчастію, должны были или отступать съ самаго начала отъ задачи получить фотографіи иконы, стоящей въ полутемной церкви, часто подъ особымъ киворіемъ, отовсюду завѣшенной, закрытой и окладами, и стекляннымъ кіотомъ, увѣшанной блестящими подвѣсками, или же ограничиться общимъ видомъ иконы, не получивъ даже общихъ очерковъ лика, единственно въ данномъ случаѣ важнаго и столь драгоцѣннаго.

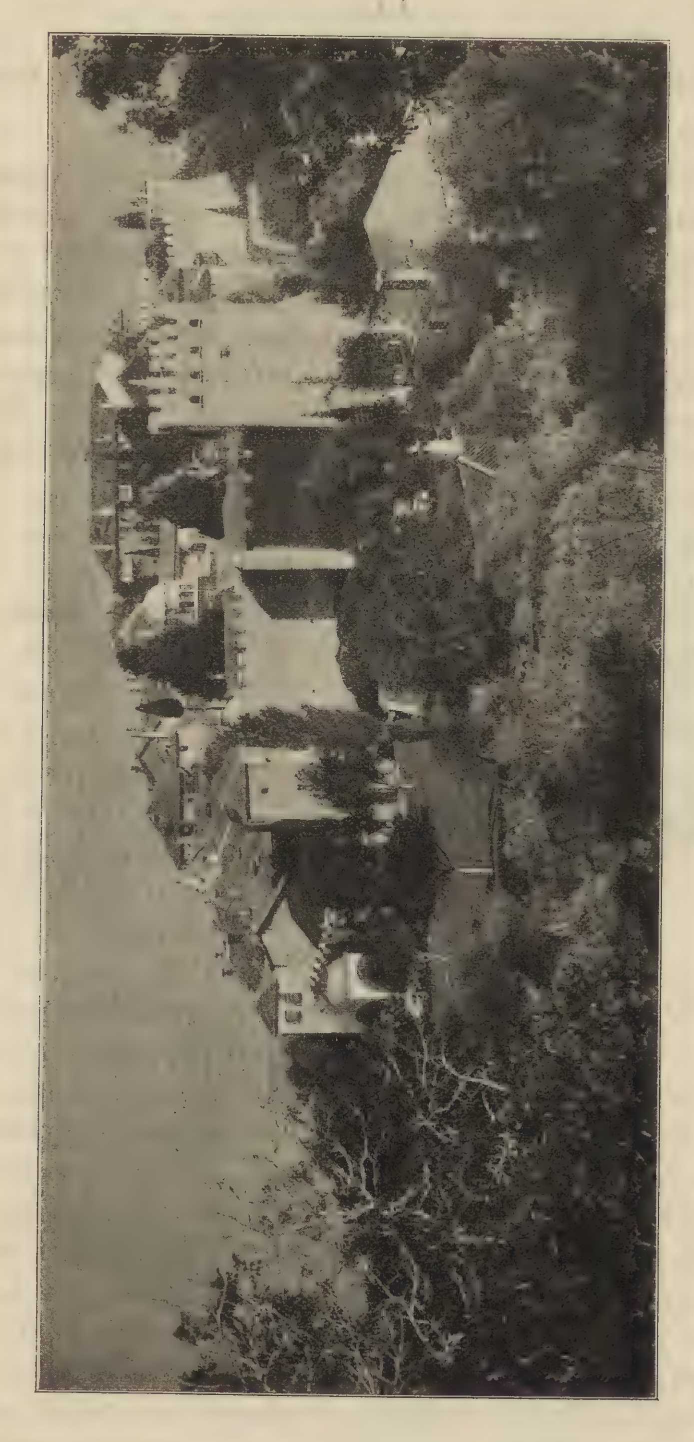
Наиболѣе удачи *(пользуясь общею темою, мы изложимъ здѣсь необходимыя данныя своего дневника)* мы имѣли въ знаменитомъ Ватопедѣ, куда прибыли, послѣ осмотра второстепенныхъ обителей около Ивера (Ставро-Никиты и др.), и гдѣ мы нашли столь же радушный пріемъ, сколько богатый запасъ древностей: просвѣщенная братія Ватопеда, пользующаяся нынѣ полнымъ благоденствіемъ и радушнымъ руководствомъ, не даромъ славится гостепріимствомъ и благосклоннымъ пріемомъ ученыхъ. Ватопедъ раздѣляетъ съ Лаврою славу древней царской обители, обогащенной вкладами, но, въ отличіе отъ Лавры, счастливо сохранилъ (въ Россіи) свои имѣнія и доходы, а потому представляетъ собою богатѣйшій монастырь, рѣдкостной красоты снаружи и изнутри и необыкновенной живописности своихъ даже новыхъ построекъ: здѣсь нѣтъ массивныхъ казарменныхъ корпусовъ, зданія келлій строятся по мѣрѣ надобности, одно за другимъ, съ уступами и выступами, съ башенными лѣстницами. Здѣсь образцово содержится драгоцѣнная библіотека, а соборъ представляетъ собою музей рѣдкихъ иконъ, въ драгоцѣнныхъ по древности и художественнымъ формамъ окладахъ, стѣны собора украшены мозаиками, единственными на Аѳонѣ, а въ ризницѣ сохраняются замѣчательныя византійскія древности: мы могли на свободѣ заняться и многими чудотворными иконами, драгоцѣнными окладами изъ ленточной скани, стѣнною живописью и лицевыми рукописями; число снимковъ изъ Ватопеда дошло до 60. Но, опять таки, въ отличіе отъ Лавры, здѣсь древности не представляютъ того чисто константинопольскаго, спеціально византійскаго типа: многое здѣсь происходитъ изъ Солуни, принесено изъ юго-славянскихъ странъ Балканскаго полуострова. Изъ Есфигмена, гдѣ пробыли не болѣе двухъ дней, мы переѣхали въ Хиландаръ, гдѣ наши археологическія находки были также обильны: эта послѣдняя обитель, сербская по происхожденію, болгарская по своей современной братіи, можетъ считаться славянскою и по характеру своихъ памятниковъ; особенное вниманіе наше было обращено на архитектурныя и

скульптурныя украшенія собора. Чудотворныя иконы Хиландара и Зографа оказались сравнительно въ лучшихъ условіяхъ для фотографированія, и намъ удалось получить точный снимокъ иконъ Троеручицы и св. Георгія.

Изъ Зографа мы вернулись въ Руссикъ, откуда уже начали обозрѣніе монастырей, лежащихъ по западному берегу полуострова: Ксиропотама, Ксенофа, Дохіара, Діонисіата, встрѣчая повсюду одинаковый радушный пріемъ, одни и тѣ-же пріемы въ предоставленіи намъ предметовъ для нашихъ занятій и одинаковое ревнивое желаніе охранить отъ посторонняго взора ризницу. Кромѣ немногихъ общежительныхъ монастырей, гдѣ присутствіе игумена сразу открывало намъ доступъ къ занятіямъ, мы всюду, по пріѣздѣ, должны были представлять всѣ имѣвшіяся у насъ бумаги и, сидя въ архондарикѣ, ожидать рѣшенія собравшагося для совѣщанія по нашему поводу синода старцевъ или эпитроповъ обители; но самое благосклонное рѣшеніе, объявляемое въ избранныхъ восточныхъ формулахъ, не представляло на дѣлѣ ничего, кромѣ права получить въ обители кровъ и пищу и быть допущеннымъ къ поклоненію мѣстной святынѣ. На самомъ дѣлѣ, разрѣшеніе занятій должно было составлять уже результатъ особыхъ переговоровъ съ властями, завѣдующими алтаремъ (виматарій, онъ же ключарь собора и параклисовъ), библіотекою, ризницею. Монастыри же, между тѣмъ, были гораздо бѣднѣе предметами изученія, и даже тщательно скрываемыя разницы (если только это не были мнимыя ризницы), какъ скоро были открываемы, представляли, по большей части, груды стараго хлама, который приходилось перебирать поштучно только для того, чтобы убѣдиться, что въ обители, дѣйствительно, кромѣ десятка ранѣе указанныхъ путешественниками и уже видѣнныхъ предметовъ, ничего болѣе достойнаго или доступнаго къ обозрѣнію нѣтъ. Правда, въ каждой и второстепенной обители была стѣнная роспись собора, но крайне однообразный типъ, выработанный главными обителями и здѣсь повторенный ремесленнымъ образомъ, мало давалъ новаго; Ксенофъ представляетъ интересную роспись Апокалипсиса, въ Дохіарѣ есть изображенія ктиторовъ. Переѣхавъ затѣмъ поперекъ аѳонскаго полуострова, мы посѣтили Андреевскій скитъ, Карею и въ ней Протатъ, и монастырь Кутлумушъ. Въ послѣднемъ монастырѣ замѣчательна стѣнная роспись собора, чудотворная поздняя икона Богоматери и икона «О тебѣ радуется». Что же касается Андреевскаго скита, то, несмотря на его новое происхожденіе, усилія двухъ лицъ: его основателя Андрея Николаевича Муравьева, и долго жившаго въ немъ П. И. Севастьянова сосредоточили въ немъ замѣчательный подборъ древнихъ иконъ XIV—XVI столѣтій: греческихъ, греко-славянскихъ и русскихъ. Вмѣстѣ съ этимъ собраніемъ библіотека Руссика составляетъ видный починъ аѳонскаго православія въ дѣлѣ его научнаго изслѣдованія, и на этомъ поприщѣ уже на-

чинаютъ работать и руководятъ достойнѣйшіе представители аѳонскаго монашества. Таковъ на первомъ мѣстѣ отецъ Матѳей, библіотекарь Руссика, ученый издатель его «актовъ», видный инициаторъ всѣхъ научныхъ стремленій этой выдающейся обители, доказавшій монашеству и практическую пользу исторической науки тѣмъ, что по актамъ доказалъ права русскихъ на эту обитель; далѣе Александръ Лавріотъ, извѣстный издатель хрисовуловъ и рукописей, Сава (родомъ Чехъ) библіотекарь Хиландара, библіотекари Ватопеда, Ивера. Иное впечатлѣніе произвелъ на насъ Протатъ и его соборный храмъ: переходъ изъ Андреевскаго скита, кипящаго жизнью, съ его монументальными, новыми сооруженіями, къ руинѣ, служащей всему Аѳону пресловутымъ соборомъ, слишкомъ рѣзокъ. Какимъ видѣлъ этотъ храмъ еще Барскій, такимъ и доселѣ онъ остается: почернѣвшій отъ дыма вверху, будто бы послѣ того, какъ его пробовалъ сжечь самъ Юліанъ Отступникъ; вновь обновленный царями и вновь разоренный варварами или латинами; поправленный на счетъ всѣхъ обителей и сборовъ, этотъ храмъ, «ветхости ради своей, на многихъ мѣстахъ разсѣдеся и къ паденію имать предуготовлятися, аще не обновится». Пресловутыя росказни о древности этой мнимой базилики, будто бы восходящей выше X вѣка, повторяемыя доселѣ, не имѣютъ никакого основанія: церквей съ центральнымъ планомъ, но устроенныхъ безъ купольнаго покрытія, не мало было на Востокѣ въ городахъ, особенно между позднѣйшими митрополіями греческихъ городовъ и общинъ, многочисленныхъ, но не богатыхъ, и не располагающихъ средствами для купольной постройки, и между тѣмъ желающихъ имѣть храмъ обширный, высокій и свѣтлый; этой задачѣ удовлетворяетъ широкій поперечный нефъ. Появленіе такихъ митрополій относится, повидимому, къ XIII—XIV столѣтіямъ, когда началось собственно паденіе византійской архитектуры, и вмѣстѣ съ нимъ неумѣніе покрывать сводами и куполами особенно большія церкви. Церковь Протата замѣчательна особенно своею Панселиновою росписью, образцово снятою въ севастьяновскихъ калькахъ, однако, разсмотрѣть эту роспись въ подробностяхъ на мѣстѣ почти стало невозможно: до того она покрыта копотью и грязью и такъ она выцвѣла отъ времени и сырости, обильно сочащейся всюду по стѣнкамъ, по причинѣ плохаго состоянія крышъ. Эта соборная общеаѳонская церковь носитъ на себѣ печать крайняго запустѣнія, и въ ней почти разрушено все, что́ было въ ней нѣкогда художественнаго: иконостасъ, съ прекрасными иконными ликами, алтарь, церковная утварь. Среди утвари мы нашли только одинъ уцѣлѣвшій отъ времени серебряный запрестольный крестъ сканной работы XIV вѣка: все прочее *(что́ мы видѣли)* не заслуживаетъ даже упоминанія. Это положеніе аѳонскаго хозяйства, при начавшемся въ послѣднее время обѣднѣніи греческихъ обителей, за исключеніемъ

Ватопеда, Ивера, Зографа, сулитъ печальную судьбу и ихъ древностямъ, если не разовьется и не поддержитъ ихъ новый просвѣщенный взглядъ на



1. Лавра св. Аѳанасія.

историческое значеніе Аѳона и необходимость охранять иные предметы его церковнаго обихода, какъ памятники.

II.

Общій характеръ архитектурныхъ памятниковъ Аѳона и ихъ скульптурныхъ украшеній.

Архитектурные памятники Аѳона почти ограничиваются храмами его обителей: пожары, перестройки и пристройки, всякаго рода расширенія и передѣлки до того измѣнили древній видъ обителей, что нынѣ онѣ по своему общему типу врядъ ли восходятъ древнѣе XVII вѣка. Но, должно тутъ же прибавить, этотъ вѣкъ можетъ считаться крайнимъ въ томъ рядѣ вѣковъ, которые на христіанскомъ Востокѣ еще сохраняли основныя художественныя преданія восточнаго, т. е. византійскаго искусства и быта, между тѣмъ какъ въ XVIII вѣкѣ, вѣроятно, по вліянію и примѣру Россіи, все это преданіе тронулось и замутилось подъ наплывомъ западной моды. Съ того времени наступаетъ смута, непослѣдовательность, неясность, искаженіе всего смысла бытовыхъ и художественныхъ формъ. Для примѣра остановимся у самаго входа въ аѳонскую обитель и обратимъ вниманіе, хотя бы поверхностное, на входныя монастырскія врата. Типичнымъ ихъ образцомъ можетъ служить напр. входъ въ Лавру (рис. 2), въ Ватопедѣ, Ксиропотамѣ, иногда въ видѣ башенныхъ воротъ, чаще съ небольшою надстройкою надъ входною аркою, но почти всегда въ видѣ низкой арки, подъ которою проходятъ пѣшими, а не проѣзжаютъ въ экипажѣ. Зачастую внутри арки идутъ въ томъ или другомъ направленіи ступени, служащія для вьючныхъ животныхъ. Внутри воротъ продаютъ паломникамъ рѣзныя издѣлія самихъ монаховъ или сосѣднихъ мастеровъ. Понятно, если монастырскія врата будутъ построены на манеръ широкихъ тріумфальныхъ воротъ, это будетъ такая аномалія, которая не составитъ и настоящаго украшенія, какого въ такомъ случаѣ добиваются. Но именно въ этомъ смыслѣ аномаліи на Аѳонѣ рѣдки: настолько все монастырское строеніе исполняется по неукоснительному преданію, подъ вліяніемъ тяжелаго и ревниваго надзора братіи за каждымъ шагомъ игумена, эконома, ризничаго, и прочихъ довѣренныхъ лицъ.

2. Планъ Лавры св. Аѳанасія.

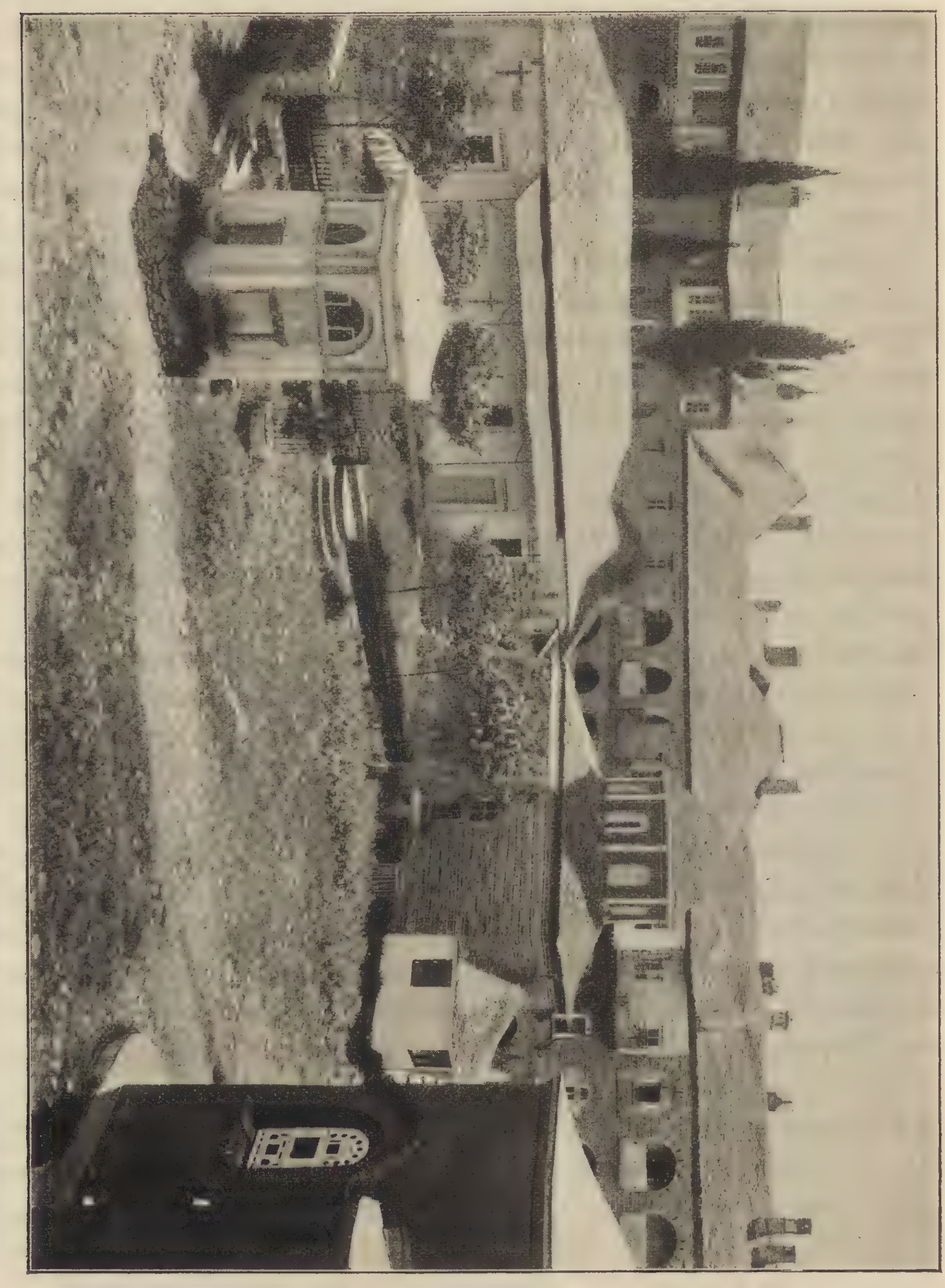
Пересматривая виды аѳонскихъ обителей, невольно удивляешься ихъ полному сходству съ монастырями Греціи, Кипра, Сиріи, Синая. Многое въ этомъ повтореніи бытовой формы относится къ монашеской косности, многое къ общей греческой устойчивости, но все же остается мало понятнымъ, зачѣмъ обитель, устраиваемая въ широкой долинѣ, строится такою же узкою и тѣсною крѣпостью, какъ бы это имѣло мѣсто въ горномъ ущельи, какъ построенъ напр. Эсфигменъ. При видѣ плана Лавры св. Аѳанасія невольно приходитъ на мысль сопоставленіе съ древне-греческими акрополями.

Если, однако, сравнимъ два плана Лавры св. Аѳанасія, одинъ, изданный при сочиненіи Ленуара въ 1854 году[1]), и другой, исполненный въ 1859—1860 годахъ состоявшимъ при Аѳонской экспедиціи архит. Клагесомъ, то, какъ бы ни былъ схематиченъ и поверхностно выполненъ первый планъ, все же съ достаточною ясностью выступаетъ основной характеръ этого крѣпостного сооруженія и его неизбѣжное загроможденіе внутри. Лавра обнесена массивными стѣнами еще въ древнѣйшую эпоху Аѳона, и эти стѣны затѣмъ въ теченіе вѣковъ обстраивались деревянными и каменными корпусами для всякаго рода жилыхъ потребностей обители. По срединѣ монастыря стоялъ соборъ, противъ него трапеза и между ними Фіалъ. «крестильница водная». По ту и другую сторону монастырскаго четыреугольника двѣ церкви, отдѣльно стоящія: «Введенія Богородицы»—древней и съ древнею чудотворною иконою, и ц. св. Михаила Синадскаго, существовавшая во времена Барскаго (рис. 2 и Фот. 5, рис. 3). Всѣ остальныя церковки или придѣлы: три находятся въ самомъ храмѣ, а шестнадцать между келліями, иныя съ куполами, большинство въ видѣ малыхъ часовенъ. Какъ считаетъ нужнымъ разъяснить тотъ же Барскій, это множество параклисовъ, наблюдаемое и въ другихъ обителяхъ Аѳона, вызвано многими нуждами и «благословенными винами»: «ради частыхъ служеній и поминаній вписанныхъ душъ въ книгахъ монастырскихъ за подаваемую милостыню, или о сорокоустахъ или о вѣчномъ ради ихъ литургисаніи, ради ранныхъ литургій и кратчайшыхъ уединенныхъ молитовъ, ради старыхъ и немощныхъ, и безмолвие любящыхъ, таковіи бо нарочно близъ храмовъ и обитаютъ, яко ... по нуждѣ или изволенію, и внутрь келіи стоящымъ или сѣдящимь мощно слушати божественной литургіи». Такое «изволеніе» можетъ совпадать съ нахожденіемъ въ составѣ монастырской власти, преимущественно у грековъ или въ греческихъ обителяхъ, умножая число параклисовъ.

Барскій пространно описываетъ и превозноситъ красоту мѣстоположенія Лавры св. Аѳанасія, обиліе ея источниковъ и плодовыхъ деревьевъ,

1) Lenoir, Albert. *Architecture monastique*. P. 1852, I, p. 14, fig. 11.

садовъ, луговъ и рощъ, и изобильнаго лаврскаго хозяйства. Все это богатство, какъ мы ясно видѣли сами, относится къ далекому прошлому, и



3. Лавра св. Аѳанасія. Библіотека и церковь св. Михаила Синадскаго.

монастырь представляетъ нынѣ ясную и печальную картину разрушенія, которое, разъ незамѣтно начавшись, идетъ все быстрѣе. Но, кромѣ понятнаго сожалѣнія о распаденіи славной обители, насъ занималъ и археологическій вопросъ о томъ, какими были всѣ упоминаемыя Барскимъ каменныя

многочисленныя зданія: кромѣ стѣнъ да церквей, мы видѣли очень мало хорошихъ построекъ, а большинство каменныхъ было грубой кладки, какъ

4. Эсфигменъ.

и построекъ изъ дерева, правда — дуба, по его преобладанію въ краю, и тоже въ состояніи близкомъ къ разрушенію. Лавра, говоритъ Барскій, въ окружности только триста пятнадцать саженъ, но заключаетъ въ себѣ мно-

жество зданій. Зданія поставлены тѣсно, одни на другихъ, «но вся твердо и крѣпко отъ камени зданна, точію нѣкіи горницы или вѣтряницы, по святогорску доксати, отъ древа сооруженны, такожде и покровы». Достаточно бросить взглядъ на рисунокъ 4, чтобы убѣдиться, что мы видимъ передъ собою зданія, описанныя Барскимъ, стало быть, сооруженныя не ранѣе XVII вѣка. Исключеніе составляютъ: самая церковь Михаила Синадскаго, построенная послѣ Барскаго, и библіотека, сдѣланная въ новѣйшее время. Въ свою очередь, лаврскія постройки указываютъ намъ на древность прочихъ обителей: общее обѣднѣніе аѳонскихъ обителей, причиненное въ свое время отнятіемъ монастырскихъ имѣній, а въ послѣднее время обусловливаемое отсутствіемъ всякихъ доходовъ, кромѣ аренды земель и оброчныхъ статей, доставшихся отъ древности, является главною причиною этого сохраненія старины. Но и греческія и славянскія обители, располагающія большими доходами, какъ Ватопедъ, Иверъ, Зографъ и др., мало измѣнили свою древнюю наружность.

5. Планъ Ивера.

На планѣ Ивера (рис. 5) мы находимъ трое воротъ и своего рода пропилеи (на планѣ № 1), послѣднее сооруженіе прошлаго вѣка, если судить по словамъ Барскаго: «врата же суть три желѣзна, едины близъ другихъ, посредѣ стѣны сѣверной». Монастырь охватываетъ пространство только въ 250 саженъ, но зданія особенно высоки и заключаютъ въ себѣ всевозможныя службы, больницы и гостинницы. Посреди двора возвышается (рис. 6) великая и главная церковь во имя Богоматери, въ память ея Успенія, съ тремя куполами надъ главнымъ зданіемъ и надъ внутренней папертью. Зданіе собора, по всей вѣроятности, построено цѣликомъ въ 1492 году, когда указывается его такъ называемое обновленіе: объ этомъ достаточно говоритъ самый характеръ его. Описатели, кромѣ Барскаго, принимающаго легенду о построеніи собора въ X вѣкѣ грузинскимъ монахомъ Георгіемъ, затрудняются опредѣленіемъ въ виду древнихъ колоннъ съ мраморными и частью фигурными капителями. Видимо, покрытіе внѣшняго притвора тремя низкими куполами было также исполнено одновременно съ прочимъ зданіемъ, и даже наружное низкое преддверіе, тянущееся длиннымъ коридоромъ передъ нартексомъ, существовало при Барскомъ. Ибо, описавъ оба нартекса, и внѣшній нартексъ съ хорами наверху или катехуменами, открывающимися въ храмъ большимъ окномъ, какъ въ Лаврѣ,

Барскій прибавляетъ: «Кромѣ же сихъ, есть преддверіе, съпреди всего храма протязаемо, много отъ папертей нижщое, но тринадесятмы мраморнимы столпамы поддержимо». Насколько все здѣсь живетъ традиціями XIV—XV вѣковъ, свидѣтельствуетъ характерная и разнообразная кирпичная кладка (срисованная арх. Кракау на л. 18) и вставныя поливныя блюда

6. Соборъ Иверскаго монастыря.

и фляги въ стѣнѣ надъ колоннами. Противъ временъ Барскаго новаго здѣсь развѣ застекленіе этого притвора, въ XVII вѣкѣ расписаннаго. Поновленъ и утратилъ свои рѣзныя плиты, которыя можно различать на рисункѣ Барскаго, фіалъ или водосвятительница. Но остались безъ передѣлокъ придѣлы въ главной церкви, видимые на нашемъ рисункѣ, свят. Николая и Собора св. Архангеловъ. Сохранила свой оригинальный древній видъ и южная башня, которую также можно, ради нашей задачи, описывать словами Барскаго: «призданный совокупно високій и пространный пиргъ, или столпъ, верху егоже великіи обще гласятъ часы». Барскій упоминаетъ и деревяннаго арапа, съ молотомъ и колокольцомъ, выбивающаго четверти. Башня эта, очевидно, часовая, перенятая изъ Далмаціи и Италіи, и разсужденія пр. Порфирія о томъ, почему «эта бойница» поставлена внутри монастырскаго двора, «какъ послѣдняя защита отъ непріятеля», сплошное мудрованіе, къ дѣлу не относящееся.

Понятіе объ основныхъ формахъ аѳонскихъ обителей даетъ тотъ же планъ Ивера (рис. 5), который, кромѣ собора и церквей, а также трапезы со службами (3, 4, 5), никакихъ иныхъ построекъ посреди двора не имѣетъ, все же остальное облегло стѣны монастырскія, въ видѣ сплошныхъ корпусовъ, и составляетъ чрезвычайно своеобразное явленіе, такъ рѣзко отличающееся напр. отъ нашихъ обителей съ ихъ множествомъ мелкихъ надворныхъ строеній. Составъ Ивера на приводимомъ планѣ слѣдующій: *A*— соборъ Успенія, *B*—придѣлъ собора Архангеловъ, *C*—придѣлъ Николая Чудотворца, *a*—часовня «Вратарницы»—Иверской Богоматери, *b*—часовня или придѣлъ Іоанна Предтечи, *c*—придѣлъ Неофита, *d*—Спиридона, *e*—Георгія, *f*—Космы и Даміана, *g*—Пантелеймона, *h*—Іоанна Богослова, *i*—св. Модеста, *k*—Константина и Елены, придѣлы Стефана и Харалампія, *l*—Введенія. 1) Ворота и проѣздъ, 2) фіалъ, 3) трапеза, 4) пекарня, 5) кухня, 6) винный погребъ, 7) прачешная, 8) маслобойня, 9) столярная, 10) келліи, 11) архондарикъ, 12) больница, 13) келья игумна, 14) синодиконъ.

Между памятниками Аѳона слѣдуетъ, прежде всего, остановиться на церковной архитектурѣ, правда, возбуждавшей ранѣе слишкомъ большія ожиданія и доселѣ мало чѣмъ ихъ оправдавшей: на самомъ дѣлѣ, всѣ аѳонскія церкви, не исключая соборовъ Лавры, Ватопеда и Хиландара, которые могутъ считаться древнѣйшими и образцовыми, имѣютъ характеръ вообще исключительно служебный, и доселѣ не заявлено интереса ихъ занесенія въ исторію византійскаго искусства ни со стороны плана, ни по основному типу, ни по стилю построекъ. Наиболѣе счастливыя между этими купольными зданіями, приземистыми, массивными, мало расчлененными снаружи, тѣсными и темными внутри, тѣ, въ которыхъ, какъ въ Ватопедѣ и Иверѣ, употреблены вмѣсто 4 столбовъ, подпирающихъ барабанъ купола,

колонны (4-ре или даже 2), случаемъ доставшіяся и привезенныя на Аѳонъ[1]): внутренность центральной части становится тогда свободнѣе, кажется шире и не лишена нѣкотораго художественнаго впечатлѣнія. Но многія аѳонскія церкви представляютъ въ планѣ оригинальное дѣленіе, чисто монастырскаго, хотя по формѣ неуклюжаго характера: такъ напр. аѳонскія церкви, съ расширеніемъ монастыря, увеличиваются въ длину, но такъ какъ отсутствуютъ колонны, и нѣтъ умѣнья опирать своды на колонны и даже столбы, то вмѣсто одного открытаго продолговатаго нартэкса дѣлаютъ ихъ два и даже три (Ватопедъ имѣетъ собственно 4 нартэкса), пользуясь ими для чтенія часовъ, во время которыхъ приготовляютъ главную церковь, завѣшивая входъ въ нее особою завѣсою (которую мы видѣли въ Ватопедѣ, Дохіарѣ и др.). Большинство аѳонскихъ соборовъ относится къ XII—XV столѣтіямъ, немногіе, и то основаніемъ восходятъ къ X и XI вѣку, но настолько копируютъ солуньскій типъ, что въ присутствіи этихъ оригиналовъ почти не имѣютъ интереса и не возбуждаютъ вниманія красотою исполненія. Еще болѣе служебный характеръ носятъ многочисленные (ихъ считаютъ до тысячи) придѣлы или параклисы, изрѣдка въ видѣ особыхъ церквей или русскихъ часовенъ, стоящихъ на дворѣ монастырскомъ, чаще же внутри келлій, въ пиргахъ, лѣчебницахъ, трапезахъ и пр. Устройство этихъ послѣднихъ въ базиличномъ типѣ, съ игуменскимъ мѣстомъ въ абсидѣ, часто по крестообразному плану, повторяется донынѣ, при чемъ послѣдній примѣръ трапезы въ два свѣта, данный обителью св. Пантелеймона, вызываетъ и другія обители на перестройку.

Памятники архитектуры опредѣляются хронологически съ наибольшими трудностями, такъ какъ заключаютъ въ себѣ, противъ другихъ видовъ искусства, наименѣе художественной индивидуальности и наиболѣе зависятъ отъ законовъ механики и условій конструкціи. Одинъ взглядъ на аѳонскіе соборы можетъ удостовѣрить, что здѣсь, кромѣ того, въ постройкѣ никогда не участвовалъ чей либо личный вкусъ, новый починъ, стремленіе къ оригинальности и художественности. Все въ этихъ соборахъ отличается грузною ремесленностью, и, привыкнувъ созерцать на Аѳонѣ соборы и церкви, легко отличить, затѣмъ, постройки аѳонскаго пошиба на Балканскомъ полуостровѣ. Это церкви, съ низкими куполами, сами по себѣ приземистыя и тяжелыя, безъ всякихъ наружныхъ украшеній, съ пестрыми и безпорядочными росписями внутри по всѣмъ стѣнамъ и сводамъ и снаружи, въ преддверіяхъ и открытыхъ папертяхъ. Такова напр. церковь монастыря

---

1) Достаточно перечитать страницы Барскаго, Порфирія, Антонина, одинаково восторгающихся именно этими соборами со стороны обширности и обилія свѣта въ главномъ нефѣ.

Іоанна Предтечи въ окрестностяхъ города Сѣра или Серръ (на Меникейской горѣ), переустроенная во времена имп. Андроника Старшаго. Сравнивая

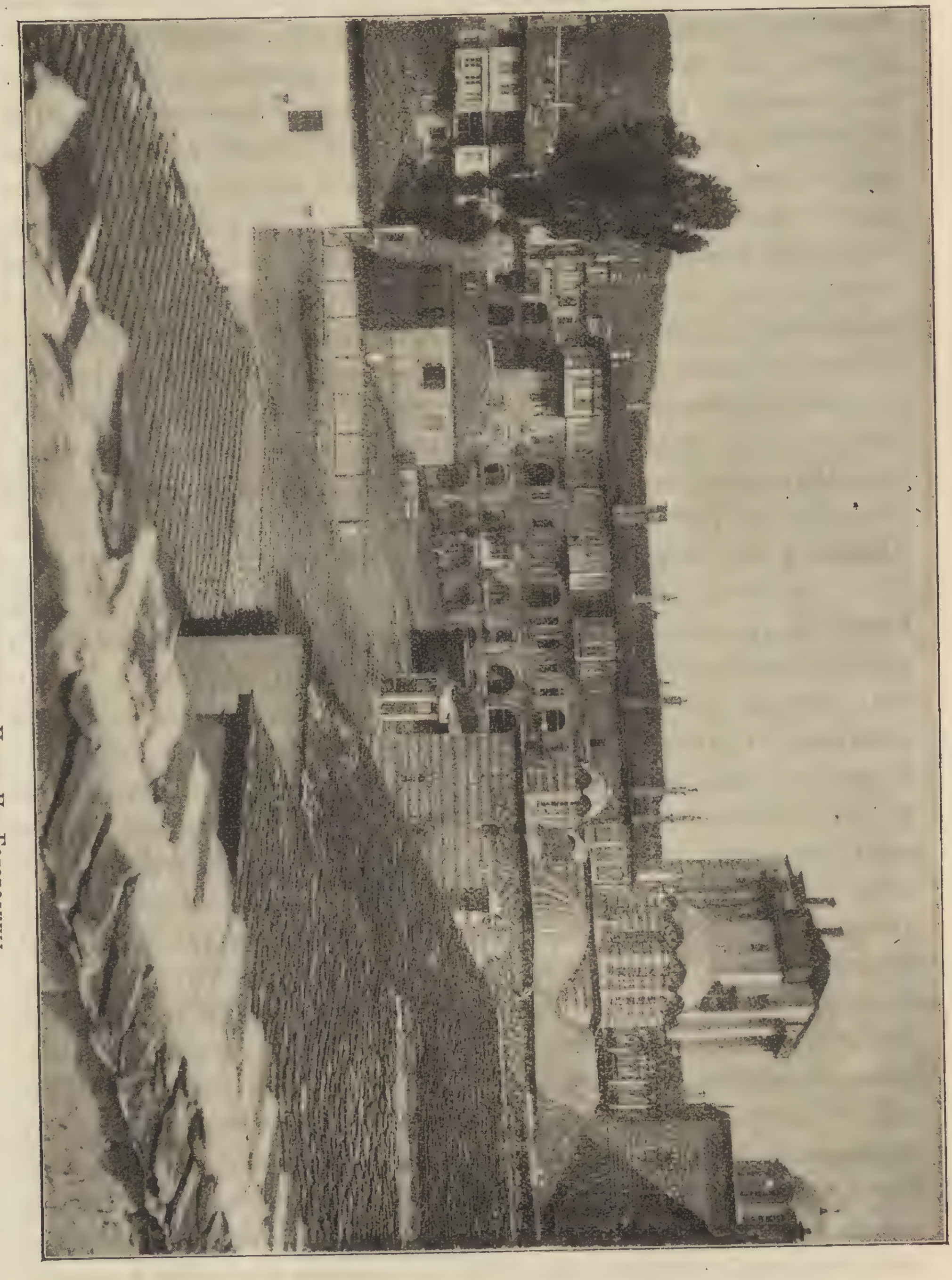
7. Соборъ Ватопеда.

подобныя церкви съ щеголеватыми церквами Солуни, или еще болѣе блестящими постройками Старой Сербіи и многихъ мѣстъ Македоніи, за время распространенія въ ней сербскаго владычества въ XIV вѣкѣ, мы должны

признать за аѳонскими церквами архаическій, тяжелый пошибъ, вспоминающій первыя времена византійской архитектуры въ IX—X столѣтіяхъ. Причина этого лежитъ столько же въ провинціализмѣ Аѳона, сколько и въ указанныхъ общинныхъ монастырскихъ условіяхъ постройки соборовъ. Извѣстно, что въ концѣ X стол. византійская архитектура пріобрѣла въ Константинополѣ рядъ замѣчательныхъ образцовъ, отчасти сохранившихся, отчасти описанныхъ («Новая базилика») современниками, и главнымъ признакомъ этого новаго типа была подвышенность сводовъ, находящаяся въ такомъ эффектномъ контрастѣ съ узкими нартэксами и боковыми нефами. Но аѳонскія церкви не приняли этого типа и если походятъ на солуньскія церкви по виду своихъ куполовъ, то далеко отходятъ отъ нихъ во всей прочей конструкціи. Правда, что аѳонскіе соборы и церкви строились и строятся всегда внутри тѣсныхъ и наглухо закрытыхъ монастырскихъ дворовъ, которые сами по себѣ дѣлаютъ излишнею высоту собора и допускаютъ только подъемъ главнаго купола сверхъ стѣнъ и массивныхъ корпусовъ, ихъ облегающихъ съ четырехъ сторонъ. Наиболѣе характерные образцы аѳонскихъ соборовъ представляютъ близкіе между собою соборы Лавры Аѳанасія и Ватопеда.

Если вѣрно, что Ватопедская обитель основана въ концѣ X вѣка, вмѣстѣ съ Лаврою и Иверомъ, то изъ этого никакъ нельзя заключить о времени его построекъ, какъ то дѣлаетъ Брокгаузъ, полагающій, что соборъ Ватопеда можетъ относиться къ такому отдаленному времени. Соборъ представляетъ близкое сходство съ лаврскимъ, но имѣетъ семь главъ и боковые нефы или клиросы округлые. Не входя въ подробности и не считая мнѣнія, здѣсь высказываемаго, чѣмъ либо доказаннымъ, полагаемъ возможнымъ, что соборъ основанъ въ концѣ XIII или въ самомъ началѣ XIV вѣка, когда исполнены по надписямъ и его мозаики. Находящаяся противъ собора трапеза позднѣйшаго времени, такъ-же какъ фіалъ и часовая башня возлѣ собора и сбоку тутъ же стоящая колокольная башня, всѣ своею щегольскою наружностью наиболѣе напоминающія намъ итальянскія позднѣйшія городскія башенки. Напротивъ того, архондаричный корпусъ своею массивностью и громадными каменными сводами и подпирающими ихъ контрфорсами, возвращаетъ паломника къ древности. Несмотря на обширность ватопедскаго двора, загроможденіе достигаетъ здѣсь своего кульминаціоннаго пункта: для того, чтобы размѣстить здѣсь всѣ нужныя и многочисленныя въ монастыряхъ штатныхъ или идіоритмахъ службы, пришлось заполнить весь дворъ, обстроить всѣ стѣны различными каменными и деревянными флигелями до пяти этажей въ высоту, опоясать ихъ спереди и сзади висящими балконами и галлереями, устроить повсюду переходы и пр. Получилось цѣлое удивительно гармоническаго характера, чарующее своею

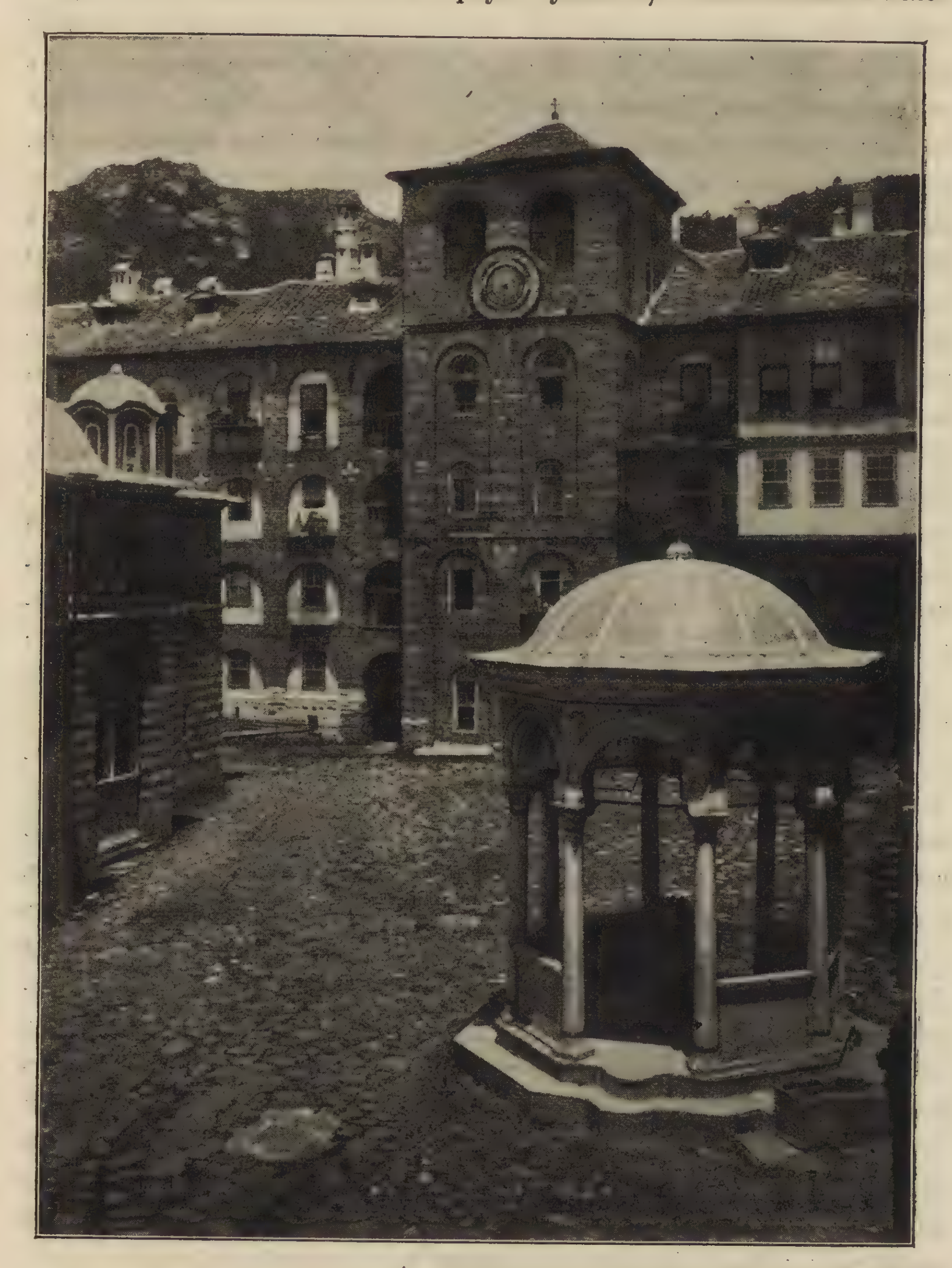
волшебною пестротою и снаружи, и внутри. Когда паломникъ приходитъ въ Ватопедъ справа по узкимъ и «стропотнымъ» горнымъ тропинкамъ, мѣ-



8. Ватопедъ. Южная сторона и церковь Пояса Пр. Богородицы.

стами покрытымъ непролазными гущами лѣса, мѣстами же извивающимся по голымъ скаламъ, видъ, внезапно открывающійся, на чудный средневѣковый замокъ поражаетъ рѣдкою красотою. Множество отдѣльныхъ высо-

кихъ домиковъ, окруженныхъ балконами, высоко подымающихся башенъ и всюду вѣнчающихъ даже жилые корпуса куполовъ, сотенъ высокихъ вене-



9. Пиргъ и Фіалъ Ксиропотамскаго монастыря.

ціанскихъ трубъ, образуетъ столь высокое эстетическое цѣлое, что ясно и навсегда обнаруживаетъ намѣренную ложь, отрицающую въ монашествѣ эстетическое чутье. Въ самое послѣднее время хозяйственныя заботы, конечно, исказили одну наружную стѣну Ватопеда пестрою раскраскою, но въ

общемъ царствующая и здѣсь, несмотря на богатство обители, простота жизни и потребностей, совершенно одинаковыхъ для всѣхъ обитателей, способствовали сохраненію старинной живописности и картинности, которыя отличаютъ въ предѣлахъ Европы пока все средневѣковое, въ отличіе отъ всего современнаго. Причина этого простая, но не малая и для современной Европы — жестокій приговоръ: все средневѣковое было національнымъ, все новое—чужое, противунаціональное, лишенное нерва жизни. Не даромъ даже описаніе Ватопедскаго монастыря у простаго человѣка, какимъ былъ Барскій, нарочито веселое: «Внутрь же имать (Ватопедъ) пространство болшое, паче иныхъ монастырей, и мѣста празднаго довольно, и на подворіи кипарисовъ изрядныхъ и помаранчовъ, и лимоновъ, и иныхъ древесъ число немало, лѣпоту зрящимъ и плоди вкушающимъ приносящихъ. И тамо такожде гостинници лѣтніи и зимныи, странныхъ ради и различныхъ гостей, лѣпо устроенны... Отнюду же весело зрится море на страну сѣверную, на странѣ же десной монастира, при косой стѣнѣ, просворница, болница и стайня, при западней же стѣнѣ житница, пивница, келарня и полата, на подворіи же церковь, звоница, библіотека, скарбница, водосвятница, трапеза и поварня»... Большинство монаховъ Ватопеда, озабоченное выращиваніемъ огородныхъ овощей, устраиваетъ садики и парники даже у себя на балконахъ, и живописный видъ разнообразныхъ пристроекъ, галлерей и балконовъ оживляется свѣжею зеленью.

Монастырь св. Павла Ксиропотамскаго содержится почти исключительно земледѣльческими и садовыми работами своихъ монаховъ, устроившихъ на привольныхъ долинахъ обильно орошеннаго горнаго склона образцовыя плантаціи, и по своей бѣдности сохранилъ свою строгую на взглядъ и скудную въ художественномъ отношеніи старину. Противъ того, какъ видѣлъ обитель Барскій, мало что въ немъ перемѣнилось: поновленъ стоящій у собора водосвятный фіалъ, построенный въ 1500 году молдавскимъ господаремъ, пристроено нѣсколько келлій. Съ другой стороны, въ числѣ этихъ построекъ нѣтъ ничего столь древняго, чтобы оно восходило ко временамъ святаго Павла Ксиропотамскаго и императоровъ Романа и Константина: отъ этой эпохи остались надписи и рельефы, о которыхъ скажемъ въ своемъ мѣстѣ. Самыя же башни Ксиропотама относятся, какъ розыскалъ пр. Порфирій, къ 1522 году одна и къ 1708 — другая, и построены валашскими воеводами и угровлахійскими господарями[1]).

Особенно знаменательнымъ обстоятельствомъ, въ нашихъ глазахъ, является неоспоримая красота и архитектурныя достоинства Хиландарскаго собора, въ краткихъ и ясныхъ словахъ описанныя нашимъ Барскимъ. Ри-

---

1) *Аѳонъ.* I, 2, стр. 66—67.

сунокъ, нами предлагаемый (10), даетъ поводъ войти въ топографическія подробности. Храмъ поставленъ поперекъ монастырскаго двора и почти

10. Хиландаръ.

вплотную втиснутъ среди боковыхъ корпусовъ, такъ что по сторонамъ остается только узкій проходъ, но такъ было и въ древности. Справа отъ храма, на его западной сторонѣ находится по обычаю трапеза, которой передній портикъ весь расписанъ внутри. «Трапеза же, говоритъ Барскій,

отеческая общая, въ стѣнѣ западней, созданна есть предъ врати великой церквы, не лицемъ къ лицу, якоже въ Лаврѣ и Ватопедѣ, противъ стоящая, но вопреки, протязаемая купно съ стѣною монастирскою, ея же стеля есть древяна, равна, цвѣтами пошарованна, якоже и въ Иверѣ, стѣны же вси окрестъ бяху тогда иконописанны, такожде и преддверіе ея, съ зводамы каменнозданными и столпамы, лѣпо иконописанное». Посреди двора передъ храмомъ фіалъ (упомянутъ Барскимъ, какъ «крестилница или водосвятилница, съ зводамы и столпамы»), сооруженіе не ранѣе XVII вѣка. Слѣва отъ храма на рисункѣ видимъ «созади великаго олтаря, одесную (т. е. по правую сторону отъ абсиды) звоница, подобная пиргу, купно съ инными зданіи нераздѣлно стоящая и немалую красоту зрящымъ являющая». За звоницею виденъ пиргъ «въ стѣнѣ восточной, широкій и высокій, даже до четиренадесетъ или пятнадесятъ саженей, созади олтаря великой церквы мало ошую стоящій, зѣло лѣпаго и крѣпкаго зданія и на високомь каменномь мѣстѣ основанный» (стр. 230—231).

«Но что же реку о великой церквѣ удивителніи обителы сея? Нѣсть мнѣ, воистинну, слово доволно къ похваленію и къ совершенному ея описанію!... Како немощнымъ языкомъ и удобосокрушенною толстію изявити могу ея небеси подобную лѣпоту, еюжє превосходитъ и побѣждаетъ вси, иже въ святой Горѣ храмы»! Храмъ построенъ изъ лучшаго мѣстнаго тесанаго камня, со множествомъ мраморныхъ плитъ, косяковъ и карнизовъ. Всѣ двери и окна обложены мраморомъ. Храмъ поставленъ на помостѣ вышиною около сажени, и потому передъ входами имѣется по семи, восьми и болѣе ступеней крыльца. «И сія убо есть первая ея доброта, еюже превозвишаетъ всѣхъ святогорскыхъ монастырей церквы». Далѣе, Барскій пересчитываетъ десять красотъ, отличающихъ храмъ отъ всѣхъ аѳонскихъ соборовъ, и точность этого перечня такова, что имъ можно пользоваться даже съ цѣлью стилистическихъ опредѣленій. Храмъ имѣетъ два притвора, замѣчательныхъ обиліемъ свѣта, мраморными колоннами. Куполъ опущенъ на четыре мраморныя колонны. Окна повсюду украшены мраморными колоннами и столпами или плитами, ихъ раздѣляющими. Помостъ набранъ изъ мраморовъ, составляющихъ фигуры звѣздъ, посреди же креста въ размѣръ поперечника купола. 104 окна были при Барскомъ «вси содѣланны коштомъ немалымъ и майстерствомъ удивителнымъ съ различнымы цвѣтамы стеклъ и дробнымъ преплѣтаніемъ взоровъ, въ нѣкоей крѣпкой матеріи, гречески нарицаемой τύφος, отъ ныхъ же многы суть на нихъ же зрятся иконы праздниковъ Господскыхъ, Богоматерныхъ же и различныхъ святыхъ, сице изрядно отъ частицъ различноцвѣтныхъ сочиненны, яко аки тростію изображенны». Уровни притворовъ и храма постоянно повышаются на нѣсколько ступеней, «и сія ей седмая красота». Надъ внѣшнимъ притворомъ одинъ

куполъ, надъ внутреннимъ два, и надъ главною церковью тоже одинъ, но большій. По словамъ Барскаго, храмъ покрытъ не простымъ оловомъ, «но

11. Пиргъ Хиландара.

и отъ злата, и отъ иныхъ металловъ части имущимъ». «Повѣствуется же», прибавляетъ Барскій, что солуньскіе евреи, провѣдавъ о такихъ достоин-

ствахъ олова, пробовали убѣдить монаховъ покрыть новымъ оловомъ, но въ томъ не успѣли, а съ той поры будто бы банкиры охотнѣе, чѣмъ другимъ обителямъ, даютъ Хиландару деньги взаймы. Приводя этотъ образчикъ монашескаго празднословія, нельзя не прибавить, что нынѣ этотъ кредитъ «подъ олово», очевидно, исчерпанъ, такъ какъ обитель находится въ тяжеломъ денежномъ положеніи.

Пр. Порфирій также воздаетъ должное архитектурнымъ достоинствамъ храма, хотя и указываетъ въ наружномъ фасадѣ отсутствіе строгаго единства: храмъ построенъ сербскимъ кралемъ Милутиномъ въ 1293 году[1]), а наружный притворъ княземъ Лазаремъ (Косовскимъ), павшимъ при Косовѣ въ 1389 году. Это различіе въ частяхъ храма не умаляетъ красоты лицеваго фасада и только дѣлаетъ его живѣе, а для исторіи архитектурныхъ типовъ имѣетъ капитальный интересъ, такъ какъ части опредѣлены точными датами. На рисункѣ 12 представлена одна крайняя арка портика или наружнаго притвора конца XIV вѣка, т. е. постройки кнеза Лазаря. Эта арка съ окномъ и сосѣдняя съ дверью принадлежатъ наружному портику или притвору и носятъ на себѣ всѣ характерные признаки готико-итальянскаго стиля, перенимавшагося въ концѣ XIV вѣка сербскими строителями, какъ то видно на многихъ памятникахъ Старой Сербіи и Босніи съ Герцеговиною, на основѣ, конечно, той же сербо-византійской архитектуры. Церковь сложена изъ тесанаго камня, съ прослойкою кирпичемъ, въ промежуткахъ, тремя и четырьмя рядами, горизонтальными и вертикальными. Храмъ имѣетъ цоколь на уровнѣ пола, одинъ этажъ, обозначенный карнизомъ надъ дверями и окнами, болѣе низкими, чѣмъ высокими, и верхнюю часть, заканчивающуюся арочными сводами. Все расчлененіе ограничивается арками оконъ и дверей, съ ихъ тройными подраздѣленіями (trilobées). Красота зданія — въ его пропорціяхъ и расчлененіяхъ этими арками. Но на аркахъ XIV вѣка имѣются розетки, искусно высѣченныя въ камнѣ, а поле арки вокругъ испещрено узорчатою выкладкою изъ кирпичей и каменной мозаики, представляющей шахматные наборы, лиліи и кружки съ плетеніемъ.

12. Уголъ Хиландара.

1) Брокгаузъ, не зная этого указанія, повторяющаго свѣдѣніе, сообщенное еще въ Исторіи Раича, относитъ построеніе церкви къ Стефану Неманѣ, основавшему монастырь и устроившему въ немъ деревянную церковь, которая затѣмъ сгорѣла и была замѣнена современнымъ каменнымъ соборомъ.

Но, конечно, самое замѣчательное въ этой церкви—тѣ скульптурныя плиты[1]), поставленныя на ребро въ видѣ брустверовъ, въ нижней части оконныхъ арокъ, по обѣ стороны раздѣляющей колонны. Брокгаузъ относитъ эти скульптуры къ 1197 году, году основанія монастыря, а пр. Порфирій къ 1293, времени построенія храма. То и другое возможно, такъ какъ мѣстныя условія требуютъ думать, что эти плиты не были изготовлены для храма спеціально на этотъ случай, а были прямо взяты изъ имѣвшагося матеріала, а потому никакъ не могутъ имѣть одного происхожденія и принадлежатъ, конечно, и X и XII вѣку, а кое-что добавлено и въ XIV вѣкѣ. И дѣйствительно, мы имѣемъ здѣсь всякіе пошибы: и чисто византійскія плиты съ крестами, съ ромбами, крестами на пьедесталахъ, какъ на диптихахъ, и затѣмъ позднѣйшія, съ плетеніями, мелкими крестиками, арочками и пр. Три плиты: двѣ на южной, одна на сѣверной сторонахъ, имѣютъ иной характеръ, а именно славянскій и относятся къ XIII—XIV вѣку. На одной внутри коймы изъ аканѳовыхъ разводовъ, въ кругломъ полѣ сдѣланъ двуглавый орелъ[2]) въ геральдической позѣ, но въ такомъ же кругу два грифа, свившіеся хвостами и грызущіеся между собою изъ за растительной почки, имѣющей видъ вѣнца. Несмотря на схематическій рисунокъ, пошибъ изображенія столь же интересенъ, какъ и символическое содержаніе. Третья плита имѣетъ рисунокъ западнаго пошиба и представляетъ рыцарскій шлемъ съ кольчужнымъ оплечьемъ, въ типѣ вооруженій господствовавшихъ въ періодъ между 1350 и 1460 годами[3]). Напротивъ того, львиныя маски, видныя нынѣ по сторонамъ дверныхъ косяковъ, сняты, вѣроятно, съ прежней крыши, на которой онѣ служили настоящими водостоками или ихъ эмблемами, и напоминаютъ наши прилѣпы суздальскихъ храмовъ. Капители собора имѣютъ форму гладкихъ опрокинутыхъ пирамидъ или кубовъ и только на одной парѣ находимъ орнаментику въ видѣ такъ называемыхъ имбрикацій; первая форма является обычною для греческихъ церквей XIII—XV стол. (Капникарея въ Аѳинахъ), но также XI вѣка (Луки Фокидскаго и пр.).

Хиландарскія плиты происходятъ, по всей вѣроятности, изъ болѣе

---

1) Рисунки въ «Живописномъ Обозрѣніи Аѳона» пр. Порфирія на лл. 8—12, конечно, не удовлетворительны. Эти плиты сдѣланы изъ известняка, тогда какъ въ древнѣйшихъ церквахъ, напр. Луки Фокидскаго отъ XI вѣка, онѣ изъ прозрачнаго мрамора — фенгита, о чемъ см. Diehl *L'église de S. Luc en Phocide* 1889, p. 30—31.

2) Можно было бы даже *провизорно* признать этого двуглаваго орла гербомъ, такъ какъ ту же эмблему мы встрѣтили на плитѣ, служащей подножіемъ престола въ Марковомъ монастырѣ, близь Скопіе, въ Македоніи (Альбомъ Македонской Экспедиціи 1900 г.). Сопоставимъ извѣстіе, что именно двуглавый орелъ, *какъ гербъ*, былъ пожалованъ византійскимъ императоромъ Андроникомъ Андрею Музаки за побѣду его надъ сербами, вмѣстѣ съ титуломъ деспота Эпира въ 1340 году.

3) Racinet, Costume Historique, pl. 217. Шлемъ типа bacinet.

древняго, рознятаго впослѣдствіи мраморнаго иконостаса, о чемъ можно, однакоже, только догадываться по многимъ аналогичнымъ цѣлымъ и разо-

13. Соборъ Хиландара. С.-З. уголъ, постройки конца XIV вѣка.

браннымъ памятникамъ этого рода, сохранившимся какъ на самомъ Аѳонѣ, такъ и въ другихъ странахъ православнаго Востока.

Въ самой церкви «Введенія во храмъ» въ Хиландарѣ Клагесъ (*Аѳон. рис. Акад. Худ.*, л. 29) снялъ мраморные столбы иконостаса, восьмигран-

14. Внутренность и пиргъ Дохіара.

ные вверху и четыреугольные внизу, гдѣ имѣются притесанные къ нимъ столбики для укрѣпленія панельныхъ тонкихъ плитъ, съ рѣзными капите-

лями, и рѣзною плоскою орнаментаціею по церковной и алтарной сторонамъ столбовъ; нѣкоторые столбы раздѣланы еще въ византійскомъ типѣ пучка тростниковъ, связаннаго узломъ посрединѣ.

Въ Кареѣ, въ соборной церкви Успенія (*альбомъ Клагеса*, л. 9) древній мраморный иконостасъ (10 арш. шир.) имѣетъ рѣзные средніе устои и четыре плиты, украшенныя орнаментальными ромбами съ узлами на углахъ, въ которыхъ вписаны розетки, звѣзды и вращающіяся колеса.

Въ Иверѣ (*Клагесъ*, л. 5) имѣются мраморные пилястры и устои, съ рѣзьбою, колонки изъ verde antico съ капителями и плиты, украшенныя орнаментальными крестами, плетеніями, ромбами съ аканѳовыми листьями и монограмматическимъ крестомъ.

Тотъ же альбомъ Клагеса (л. 53) представляетъ замѣчательную колонку древняго мраморнаго иконостаса, открытую Севастьяновымъ въ Лаврѣ св. Аѳанасія: колонна изъ verde antico, имѣетъ прекрасную базу и изящную капитель, настолько рѣзанную вглубь, что нижняя корзинка ея представ-

15. Плита Фіала въ Лаврѣ.

16. Плита Лавры.

ляетъ аканѳовые разводы какъ бы отдѣленными отъ тѣла капители, на подобіе извѣстной римской рѣзьбы по стеклу (v. diatreta), а на мѣстахъ завитковъ переднія части барановъ и рога изобилія. Всѣ эти куски и остатки относятся къ XI—XIII столѣтіямъ, частію даже сохранились на мѣстахъ своего древняго устройства, но закрыты деревянными панелями, обшивкою или прямо позднѣйшими иконостасами.

Замѣчательное собраніе рознятыхъ плитъ древняго иконостаса было вставлено въ XVIII вѣкѣ (послѣ Барскаго, у котораго рисунокъ не указываетъ вовсе этихъ плитъ) между колонками водосвятнаго Фіала въ Лаврѣ св. Аѳанасія. Нѣкоторыя изъ этихъ плитъ представляютъ (рис. 15, 16) обычные византійскіе кресты, внутри аркадъ, съ расцвѣтшими, въ видѣ двухъ аканѳовыхъ листьевъ, концами; кайма, идущая вокругъ этого средняго поля, украшена также рѣзными аканѳовыми разводами, но внутренности завитковъ наполнены птичками, клюющими грозди, зайчиками, поѣдающими листву и прыгающими звѣрками, звѣрекъ побольше пробуетъ

поглотить самый хвостъ развода, образующаго, по византійскому шаблону X столѣтія, перегибы толстой виноградной лозы, съ аканѳовыми листьями и гроздями винограда: этотъ звѣрекъ является однимъ изъ многихъ примѣровъ начальной византійской темы, развившейся въ средневѣковомъ западномъ искусствѣ въ рядѣ химеръ и василисковъ, поглощающихъ растенія, ихъ опутывающія. Иныя плиты (рис. 17—18) (быть можетъ, отъ канцеллъ амвона, или же обратной стороны иконостасныхъ преградъ) представляютъ рядъ мелкихъ квадратныхъ полей, по 4 въ каждой панели, окаймленныя узловыми плетеніями, и въ этихъ поляхъ высѣчены: обычные грифы, крылатые, съ орлиною головою, крыльями и львинымъ тѣломъ, клюющіе сосновую шишку на витой колонкѣ (любопытный архаизмъ), львы, сирены или гарпіи съ человѣческою головою и яйцеобразнымъ туловищемъ, пары павлиновъ, клюющихъ почку на стеблѣ, пары голубей по сторонамъ растенія, олень, бѣгущій отъ собакъ и пр. Но особо любопытны изображенія въ двухъ поляхъ: 1) орелъ наступилъ лапами на хвосты двухъ змѣй, которыя,

17. Плита Фіала въ Лаврѣ.

18. Плита Фіала въ Лаврѣ.

поднявшись, по обѣимъ сторонамъ, стремятся ужалить его въ ухо, и 2) орелъ, поднявъ крылья, уноситъ въ когтяхъ змѣю, другая змѣя, извившись на его крылѣ, жалитъ его въ голову. Эти эмблематическія сцены изъ животнаго міра, чрезвычайно распространенныя въ грековосточномъ искусствѣ IX—XII вѣковъ, перешли въ шаблонахъ къ арабамъ и въ русскую орнаментику, гдѣ и удерживались до позднѣйшихъ временъ.

Рисунокъ 19 представляетъ образецъ древняго (не ранѣе XIV вѣка) мраморнаго иконостаса[1]), сохранившійся въ придѣлѣ свят. Николая въ Ватопедскомъ соборѣ.

Придѣлъ Николая Чудотворца, въ южной сторонѣ собора — замѣчателенъ всѣмъ своимъ устройствомъ, представляя нарѳикъ и вмѣстѣ съ нар-

1) Для иллюстраціи этого памятника аналогичными можно найти много рисунковъ, хотя отличающихся малою точностью со стороны стиля, въ изданіи G. Rohault de Fleury, *La Messe*, II pl. 239—246: въ Неаполѣ отъ V вѣка, Миръ Ликійскихъ отъ VI в., Торчелло отъ VII—VIII в.(?), Сіона—IX вѣка, ц. на Казбекѣ—XI—XII в., Ю. Франціи отъ IX—XII в.

ѳикомъ крестообразную церковку изъ трехъ полукруглыхъ экседръ, или нишъ, при чемъ алтарная удлинена противъ другихъ и расширена нишею

19. Ватопедъ. Древній мраморный иконостасъ въ придѣлѣ свят. Николая.

налѣво, но главный интересъ придѣла представляетъ устройство въ немъ иконостаса древняго типа съ баллюстрадами, сложенными изъ мрамора на

мраморной же солеѣ, высотою 1 м. 15 с. и шириною по 80 сант. вмѣстѣ съ мраморными столбами для царской двери, которая составляетъ единственный входъ въ алтарь и составляетъ ширины 70 сант.

Вмѣстѣ съ мраморнымъ антаблементомъ иконостасъ имѣетъ въ вышину 3 м., при чемъ 12 сант. приходится на его мраморную солею, обдѣланную снаружи узоромъ, внизу полочкою. Мраморная баллюстрада утверждена въ ней въ особыхъ углубленіяхъ; деревянной двери и понынѣ нѣтъ; мѣсто ея занимаетъ завѣса. Баллюстрада состоитъ изъ двухъ пилястровъ, одного тябла и столбика на каждой сторонѣ. Столбикъ четыреугольный, снабженъ шаромъ, ближайшій къ нему пилястръ украшенъ разводомъ съ пальметками, работы не позже XIV стол., тябло украшено въ рельефѣ аркадою съ процвѣтшимъ крестомъ, поднимающимся изъ канѳара.

А другое тябло орнаментировано крестами, пальметами и проч. Двѣ колонки кругомъ имѣютъ кубовую капитель; двѣ прочія въ видѣ треугольныхъ на подобіе херсонесскихъ, между ними промежутокъ — 30 сант.; въ верхней части баллюстрады онъ замѣненъ превосходнымъ карнизомъ изъ выточеннаго розоваго мрамора; антаблементъ изъ цѣльнаго куска мрамора орнаментированъ аркадами съ кринами внутри схематическаго рисунка. Роспись всего придѣла—новѣйшая 1780 г. Деревянный, закрывающій нынѣ колонки иконостасъ (покрышка) относится къ рединѣ прошлаго столѣтія. Эта деревянная покрышка укрѣплена самымъ дешевымъ способомъ, при помощи желѣзныхъ прутьевъ сзади колонокъ.

Иконостасъ, сборный изъ кусковъ разныхъ временъ, однако не позже начала XIII вѣка. Антаблементъ изъ цѣльнаго бруса, орнаментированъ арочками съ рядомъ стилизованныхъ пальметтъ внутри. Колонки, поддерживающія этотъ брусъ, настолько же широко отстоятъ другъ отъ друга, насколько остается мѣста въ абсидѣ, если исключить узкія царскія двери, и промежутки не были закрываемы иконами, такъ какъ подобной ширины иконъ уже не было, но завѣшивались по древнему обычаю [1]), что особенно любопытно въ данную эпоху. Въ настоящее время промежутки заставлены мелкими иконами, и подъ антаблементомъ протянутъ деревянный рѣзной фризъ, расчлененный арочками, и въ нихъ тоже обычный подборъ полугрудныхъ иконъ Евангелистовъ. Внизу преграда заполнена между столбиками узкими плитами, съ рѣзьбою изъ декоративныхъ разводовъ и крестовъ, видныхъ на рисункѣ.

Монументальный иконостасъ Ватопедскаго собора и подобный въ соборѣ Хиландарскомъ сохранились не вполнѣ: уцѣлѣли только главные мраморные

1) Завѣсы боковыхъ отдѣленій иконостасныхъ преградъ можно видѣть на рельефѣ изъ римскихъ катакомбъ въ Латеранскомъ музеѣ, ibid. II, p. 105.

устои въ срединѣ и по бокамъ, и брусы антаблемента, но собственно преграда, т. е. промежуточныя канцеллы изъ мраморныхъ плитъ отсутствуютъ или такъ частью прикрыты, что ихъ нельзя видѣть. Пр. Порфирій [1]) особенно восхищается хиландарскими колонками иконостаса, составляющими каждая какъ бы «пучокъ камышевыхъ тростей, связанныхъ по срединѣ узломъ, изсѣченнымъ изъ мрамора». Но эта декоративная форма колонокъ, повторенная несчетное число разъ въ миніатюрахъ, и въ оригинальныхъ памятникахъ не представляетъ такой рѣдкости, чтобы о ней приходилось особо говорить. Такъ она имѣется и въ иконостасѣ Ватопедскаго собора. Въ старой рухляди, сваленной въ сарай, въ митрополіи Охриды въ Македоніи мы нашли деревянныя колонки этой формы, отъ XIII или XIV вѣка, а можно думать, что форма и выработалась въ деревѣ.

Въ придѣлѣ Николая собора Лавры св. Аѳанасія иконостасъ съ правой стороны составленъ изъ кусковъ деревяннаго рѣзнаго и золоченаго иконостаса главной соборной церкви, разобраннаго въ 1887 году въ то же время, когда построенъ былъ ея внѣшній нарѳикъ, расписанъ внутр. нарѳикъ и оба главные придѣла. Возможно, что этотъ иконостасъ былъ составленъ именно изъ тѣхъ большихъ иконъ, узкихъ и высокихъ, которыхъ отдѣльные образцы находимъ въ образѣ *І. Предтечи* здѣсь же и въ *Свиданіи Апп. П. и Павла* въ придѣлѣ: первый имѣетъ 67 сант. шир. и 120 сант. выш., представляетъ І. Предтечу передъ образомъ Спаса въ облакахъ, со свиткомъ, на немъ написаны слова.

Панели рѣзныя, имѣютъ 44,43 сант. шир. и 88 сант. выш. Рѣзьба глубокая, по карнизамъ свѣшиваются листья, по панелямъ ажурная, тождественнная съ басменными работами. Или византійскіе разводы съ пальметками внутри, съ листиками винограда, которые вылѣплены живо и пластично; свободный рисунокъ прекраснаго исполненія, двухъ лозъ переплетшихся между собою какъ бы на шпалерахъ, осложненныя и испещренныя овы. Наиболѣе любопытные, однако, рисунки взяты отъ готическихъ орнаментовъ металлическихъ издѣлій XV—XVI стол. югослав. и венгер. земель. Они имѣютъ видъ подымающихся внутри тябла двухъ или трехъ стрѣлокъ или стрѣльчатыхъ башенъ съ стрѣлками внутри. По краямъ стрѣлки украшены листвою.

Современные аѳонскіе иконостасы представляютъ высокую досчатую стѣну, въ три или четыре пояса, архитектурно расчлененную и богато украшенную рѣзьбою и вставленными въ нее иконами. Никакого различія, на первый взглядъ, отъ русскихъ иконостасовъ не видно, и очевидно, что самый типъ деревянныхъ иконостасовъ или возникъ въ самой греческой церкви, или

---

1) I, 2, стр. 11. Ср. прим. въ книгѣ Брокгауза на стр. 49.

былъ немедленно ею принятъ. На такое положеніе дѣла указываетъ существованіе уже въ XVI и XVII вѣка многихъ мастерскихъ рѣзьбы въ разныхъ мѣстахъ Греціи, острововъ Архипелага и Балканскаго полуострова. Аѳонъ, кромѣ своихъ мастерскихъ, пользовался различными, и рѣзные иконостасы здѣсь славятся не даромъ. Наиболѣе раннимъ намъ показался иконостасъ Протатскаго собора (фот. 26), хотя въ разныхъ придѣлахъ можно найти и болѣе древніе образцы. Онъ сработанъ съ большимъ вкусомъ, въ два пояса, кромѣ нижняго цоколя, здѣсь крайне простаго. Поясъ мѣстныхъ иконъ составленъ прямо изъ самыхъ иконъ, только раздѣленныхъ тонкими колонками, украшенными тонкою рѣзьбою изъ разводовъ лозы. Выше поясъ богато украшенныхъ рѣзьбою карнизовъ и гзымзовъ еще въ строгихъ архитектурныхъ принципахъ: фризы покрыты разводами лозы, надъ ними поясаововъ и пальметокъ и т. д. Верхній поясъ состоитъ изъ арочекъ, столь же богато и даже пестро раздѣланныхъ рѣзьбою. Вѣнечный гзымзъ ажурный, растительные разводы перевязаны жемчужными лентами, и среди разводовъ видны аспидъ и василискъ, попираемые видомъ креста, и у подножія креста птица, питающая дѣтенышей своимъ тѣломъ.

Рѣзные иконостасы аѳонскихъ обителей отъ XVII вѣка и отъ прошлаго столѣтія заимствуютъ свои рисунки уже изъ французскихъ образцовъ, какъ напр. видимъ въ придѣлѣ в.-м. Димитрія въ Ватопедскомъ соборѣ. Но, несмотря на вторженіе въ эту традиціонную область разныхъ экюссоновъ, раковинъ, всякаго барока, своеобразность не покидаетъ мастеровъ, принадлежащихъ все-же къ народу и живущихъ еще народною жизнью. Эта своеобразность выражается въ оживленіи всей рѣзной листвы иконостасовъ фигурками звѣрей и животныхъ, которыми рѣзчикъ обильно заполняетъ всякое свободное мѣсто въ своихъ разводахъ, помѣщая ихъ на вѣткахъ, на скалахъ, по одиночкѣ, парами и пр. Сравнительно слабымъ образцомъ можетъ служить иконостасъ придѣла ап. Андрея въ фондарикѣ Ватопеда (рис. 20).

Въ томъ же пошибѣ раздѣланы рѣзьбою напрестольные киворіи, игуменскіе «ѳроны», нерѣдко производящіе крайне невыгодное впечатлѣніе своею пестротою. Любопытно, что этотъ пошибъ никогда не переходитъ на украшеніе аналоевъ, какъ евангельскихъ, такъ и клиросныхъ, которые всѣ выполняются по преданію, способомъ инкрустаціи по дереву перламутромъ, (какъ выражается Барскій-маргаритною кожею и кожею «отъ чрепахи морской»). Малые «иконостасы», или аналои, съ шатровымъ верхомъ, назначаемые для возложенія иконы празднуемаго святаго на общее поклоненіе, раздѣлываются рѣзьбою одинаково съ главнымъ. Можно сказать вообще, не вдаваясь въ излишнія эстетическія оцѣнки и оставаясь на историческомъ пути, что внутренность аѳонскихъ церквей производитъ весьма слабое впе-

чатлѣніе со стороны архитектурной. Только соборы Ватопеда и Ивера даютъ еще какую нибудь перспективу и, благодаря массивнымъ колоннамъ,

20. Рѣзной иконостасъ въ придѣлѣ ап. Андрея въ Ватопедскомъ фондарикѣ.

имѣютъ нѣкоторое расчлененіе зданія. Что же касается прочихъ, хотя бы и хорошей постройки XVI вѣка, то ихъ грузный характеръ заставляетъ забывать объ ихъ архитектурныхъ достоинствахъ. Царящая въ аѳонскихъ

соборахъ пестрота общаго убранства не позволяетъ даже выдѣлить что либо изъ этого хаоса. Войдя внутрь собора, видишь ото всего разные

21. Внутренность собора въ Ватопедѣ Ю.-В. уголъ.

куски и клочки: напр. громадныхъ хоросовъ, т. е. мѣдныхъ круговъ (чаще многостороннихъ) въ ширину барабана купола, для постановки свѣчей, круговъ, подвѣшиваемыхъ на цѣпяхъ въ срединѣ церкви, и почти всегда увѣшанныхъ разными подвѣсными и прорѣзными дисками, яблоками, кистями.

Далѣе, своды церковные пестрятъ множествомъ поліелеевъ и поликандиловъ, кандиловъ большихъ и малыхъ, и при массивныхъ столбахъ нерѣдко надо одну фреску разсматривать съ нѣсколькихъ пунктовъ, такъ какъ иначе видишь только часть. На высотѣ человѣческаго роста вся церковь уставлена по стѣнамъ рѣзными изъ дуба стасидіями или мѣстами для стоянія, кіотами, посреди же аналоями, большими свѣщниками. Подъ мѣстными и почитаемыми иконами подвѣшены разноцвѣтныя и вышитыя пелены; ниже фресокъ по всей церкви, въ полномъ безпорядкѣ, развѣшены и размѣщены на полкахъ множество иконъ, висящія кандила увѣшены жемчугоподобными изъ стекла нитями, всюду подымаются веревки для кандилъ и пр.

Наконецъ, аѳонскія церкви крайне затемнены всякими пристройками, окружающими ихъ, и все болѣе подымающимися зданіями, и чѣмъ богаче обитель, чѣмъ болѣе въ ней средствъ для украшенія церковнаго, тѣмъ плотнѣе придвигаются жилые корпуса къ церкви, тѣмъ болѣе сгущается внутри нихъ тьма. Такъ, чудный притворъ Ватопедскаго собора нынѣ уже связанъ большою стеклянною галлереею съ главнымъ корпусомъ и утратилъ свой импозантный видъ, о которомъ пишетъ восторженно Барскій. «Паперти же тамо (въ Ватопедѣ) далече лѣпотніи и болшіи паче иныхъ монастирей, и зѣло краснимы мраморнимы, различноцвѣтнимы дискамы помощенны». Внѣшняя паперть нѣкогда открывалась наружу свободными и открытыми арками, которыя раздѣляются донынѣ большими колоннами изъ бѣлаго мрамора, но благодаря новой оградѣ, сосѣдній притворъ освѣщается только послѣ полудня, когда свѣтитъ на два часа сюда солнце и позволяетъ разсмотрѣть и снимать находящіяся здѣсь мозаики. Сосѣднія части внутренняго притвора, отдѣленныя стѣнами и приходящіяся передъ двумя придѣлами: свят. Николая и в.-м. Димитрія, совершенно погружены въ тьму, и находящуюся здѣсь чудотворную икону разсмотрѣть при дневномъ свѣтѣ нельзя. Также погрузилась въ темноту и вся фресковая роспись этого притвора и придѣла, находящагося выше (какъ будто на хорахъ) во имя чудотворной иконы Богоматери «Умиленія».

III.

Стѣнная живопись на Аѳонѣ и нѣкоторые ея памятники.

Чѣмъ болѣе было преувеличено значеніе аѳонскихъ стѣнныхъ росписей въ первыя времена христіанской археологіи, особенно въ средѣ западныхъ ученыхъ, тѣмъ болѣе пало оно въ настоящее время, послѣ перваго непосредственнаго ознакомленія съ памятниками христіанскаго искусства на востокѣ. Но, что наиболѣе характерно, паденіе это произошло, главнымъ образомъ, во мнѣніи русскихъ ученыхъ, для которыхъ аѳонская церковная

живопись является не только историческимъ звеномъ въ длинной и сложной цѣпи памятниковъ различныхъ вѣтвей византійскаго искусства, но и своего рода каноническимъ руководствомъ. Къ этому руководству обращались и во времена священника Сильвестра, и при первыхъ работахъ по восточной иконографіи въ шестидесятыхъ годахъ XIX вѣка. Въ предполагаемыхъ произведеніяхъ полумиѳическаго Панселина пытались отгадать, какія силы и средства потребовались бы для художественнаго подъема руссковизантійской иконописи. Первые наши паломники: Барскій, Муравьевъ восторгались аѳонскими древностями, новѣйшіе изслѣдователи относились съ понятнымъ критическимъ запросомъ и потому проходили иногда мимо такихъ памятниковъ, которые имѣли нѣкоторое значенія именно для русской науки. Такъ, когда въ 1839 году извѣстный Дидронъ посѣтилъ Аѳонъ и нашелъ тамъ еще бывшую въ ходу «Ерминію», для западныхъ ученыхъ это было настоящимъ открытіемъ, а Ерминія стала базисомъ для построенія всѣхъ западныхъ изслѣдованій по иконографіи и, конечно, заинтересовала европейскую науку, какъ первая ступень въ историческомъ монументальномъ всходѣ къ религіозному искусству Европы. Въ русской наукѣ, напротивъ, искони знали подлинникъ, имѣли его списки, и такіе знатоки, какъ Ровинскій, Буслаевъ, Забѣлинъ, Филимоновъ, кн. П. П. Вяземскій, Сахаровъ, Д. А. Григоровъ и др. издавали, объясняли и сличали списки подлинниковъ и матеріалъ, въ нихъ находящійся, съ критической точки зрѣнія. Къ греческому подлиннику русскіе ученые не могли уже относиться такъ беззавѣтно, какъ западные археологи, и во многомъ должны были отдавать предпочтеніе русскимъ подлинникамъ. То-же было и при новомъ знакомствѣ русской археологіи съ аѳонскими росписями. Рисовальщики французскіе, какъ напр. Папети, Поль Дюранъ привозили изъ своихъ путешествій изящные наброски и прикрашенные эскизы аѳонскихъ фигуръ съ фресокъ Протата, и восторгавшіеся ими Дидронъ, Емиль Дюранъ, Ант. Прустъ и др. толковали о возможности воскрешенія на западѣ этого скрывшагося міра религіозной живописи. Напротивъ того, русскіе ученые сразу стали на почву критики: одни потому, что свою жизнь прожили на Востокѣ и сдѣлали Святую Землю и ея православіе задачею всей жизни, какъ арх. Антонинъ и пр. Порфирій, другіе—такъ какъ не могли найти здѣсь ожидавшихся памятниковъ древневизантійской живописи, и потому не старались открыть интересъ и въ томъ позднемъ слоѣ, который они встрѣтили. Проф. Н. В. Покровскій, посѣтившій Аѳонъ ради росписей, сдѣлалъ болѣе подробный очеркъ нѣкоторыхъ, имъ видѣнныхъ. То-же критическое отношеніе къ предмету находимъ въ изслѣдованіи аб. Дюшена и Байэ [1]).

1) Bayet et Duchesne. *Mémoire sur une mission au Mont Athos*, p. 302 sq. Однако общій выводъ Байэ въ пользу аѳонскихъ росписей сохраненъ въ популярномъ его сочиненіи.

Въ виду этого отношенія науки къ аѳонскимъ росписямъ, не безполезно было бы впослѣдствіи точнѣе формулировать положенія русской археологіи по данному предмету, а такъ какъ мы не могли посвящать ему главнаго вниманія, то ограничимся общими замѣчаніями. Аѳонскія росписи имѣютъ характеръ декоративный, какъ и византійскія росписи всѣхъ временъ, а потому мы считаемъ прямымъ увлеченіемъ западные взгляды на нихъ, какъ на нѣкоторое «высокое искусство» (grand art) и желаніе найти въ нихъ, какъ говорилъ нѣкогда Витэ, «аналогіи съ образами Парѳенона». Однако, общая композиція аѳонскихъ росписей построена на стародавней символической основѣ, и сколько бы она ни была затерта позднѣйшими рефлексами, все же живая мистическая струя продолжаетъ питать это поле разнообразныхъ насажденій. Но если въ древневизантійскихъ росписяхъ мы не можемъ найти образца, годнаго для другихъ временъ, безъ перемѣнъ, и если ни въ одну эпоху Византіи нельзя открыть въ росписяхъ цѣльнаго и полнаго выраженія символической идеи храма, то тѣмъ болѣе въ храмахъ аѳонскихъ. Эта основная, исконная символизація всего декоративнаго склада стѣнописи нерѣдко нарушается разными неудачными отступленіями. Многіе изслѣдователи, пересматривая эти отступленія, оцѣниваютъ ихъ и самое достоинство аѳонскихъ росписей по отношенію къ древнимъ византійскимъ оригиналамъ: это, конечно, несправедливо и не свидѣтельствуетъ о научной исторической критикѣ, такъ какъ многія отступленія позднѣйшаго времени отличаются чрезвычайною характерностью и содѣйствуютъ своеобразію этихъ росписей. Чтó же бы было, если бы мы на протяженіи тысячи вѣковъ принуждены были смотрѣть ремесленную копировку однихъ и тѣхъ же образцовъ! Но если мы задаемся хронологическими вопросами, то обязаны принимать во вниманіе всѣ эти новыя иконографическія данныя, коль скоро отсутствуютъ даты. По счастью, аѳонскія хроники и надписи сохранили намъ столь обильныя даты, что мы можемъ не нуждаться въ доказательствахъ стиля и иконографическихъ формъ. Въ результатѣ поисковъ Преосв. Порфирія мы имѣемъ нынѣ точную хронологію аѳонскихъ росписей [1]): «На Аѳонѣ, говоритъ Пр. Порфирій, стѣнная живопись въ церквахъ и братскихъ трапезахъ есть явленіе не очень давнее. До XVI столѣтія тамъ были расписаны только два соборные храма: Введенскій въ Хиландарѣ вскорѣ послѣ 1198 года, и Ватопедскій въ 1312 году, да еще одинъ изъ параклисовъ въ монастырѣ св. Павла въ 1393 году: но первой стѣнописи и слѣдовъ нѣтъ, потому что Введенскій соборъ сломанъ былъ въ концѣ 13 вѣка, а Ватопедская и Павловская стѣнописи хотя и уцѣлѣли понынѣ, но послѣ появленія ихъ ни одинъ святогорскій монастырь не расписывалъ своихъ святи-

1) *Зографическая Лѣтопись Аѳона, Чтенія въ Общ. Люб. Дух. Пр.* стр. 217.

лицъ до 1526 года». Мы прибавимъ къ этому только общее замѣчаніе, что, кромѣ мозаикъ, не нашли въ Ватопедѣ какихъ либо древнихъ росписей: если тамъ и есть что́ либо, то цѣликомъ, до неузнаваемости, переписанное въ 1789 году, когда вся «обветшавшая» живопись заново «историрована» усердіемъ іерея изъ Гизворо.

Затѣмъ, по точнымъ указаніямъ пр. Порфирія, аѳонскія росписи относятся къ слѣдующимъ годамъ: придѣлъ І. Предтечи въ Протатскомъ храмѣ къ 1526 году (по нашему мнѣнію, обезображенъ перепискою). Соборъ Протата расписанъ Мануиломъ Панселиномъ въ 1535—1536 годахъ, который затѣмъ въ 1537 г. расписалъ церковь въ Миловоклиси бл. Кареи, между 1554 и 1574 гг. соборъ Руссика (сломанный) и между 1571 и 1582 гг. соборъ въ Хиландарѣ (переписанъ въ 1804 году). Въ 1535 г. расписанъ соборъ Лавры св. Аѳанасія Ѳеофаномъ Критяниномъ, въ 1536 г. тамошняя трапеза (цѣликомъ переписана). Къ 1540 г. относится роспись трапезы въ Филоѳеевскомъ монастырѣ, къ 1545 г. храмъ Георгія въ Ксенофѣ и къ 1546 г. соборъ Ставро-Никиты, послѣдній Критяниномъ Ѳеофаномъ. Въ 1560 г. расписанъ придѣлъ Николая Чудотворца въ Лаврѣ, но нынѣ цѣликомъ переписанъ, и въ 1564 г. лики мучениковъ на клиросахъ Ксенофа писалъ Ѳеофанъ, а въ 1567 г. тамошняя трапеза. Въ 1568 г. расписанъ соборъ Дохіара (поновленъ въ 1855 г.), и роспись его сравнительно лучше другихъ сохранилась. Около 1600 г. расписанъ соборный храмъ Ивера, но поновленъ въ 1842 г. Множество церквей, придѣловъ, трапезъ аѳонскихъ расписаны уже въ XVII вѣкѣ: въ Діонисіатѣ соборъ (1647 г.) и притворъ его, трапеза въ Хиландарѣ, храмъ Симонопетрскаго монастыря, фіалъ Лавры, соборъ Кутлумуша (1640 г.), Пантократора (1640 г.), притворъ съ изображеніемъ акаѳиста Богоматери у Павла, церковь во имя Михаила Синадскаго въ Лаврѣ въ 1653 году и около этого времени паперть Ксенофскаго собора съ изображеніемъ Апокалипсиса, обѣ на средства, дарованныя Угровлахійскимъ воеводою Іоанномъ Матѳеемъ и женою его Еленою. Къ 1672—1674 гг. относятся росписи придѣловъ соборныхъ и трапезы въ Иверѣ. Къ 1678 г. относится роспись Ватопедскаго придѣла во имя Богоматери «Парамиѳіи» на средства Лаодикійскаго митрополита Григорія и къ 1683 г. придѣла Вратарницы въ Иверѣ. Наконецъ, къ XVIII столѣтію относятся росписи соборовъ въ монастыряхъ: Каракалла, Филоѳея, церквей, придѣловъ и притворовъ въ лаврѣ Аѳанасія (ц. Икономиссы), Иверѣ, Хиландарѣ, Дохіарѣ, Пантократорѣ, Ватопедѣ (придѣлъ Николая Чудотворца), Зографѣ, Кутлумушѣ.

Но, помимо точнаго списка стѣнописей Аѳона въ хронологическомъ порядкѣ, знаменитый русскій іерархъ въ указываемой статьѣ присоединяетъ, очевидно, въ лѣтописномъ извлеченіи изъ своихъ обильныхъ мате-

ріаловъ два очерка: о мѣстной аѳонской школѣ живописи и распредѣленіи изображеній въ церковныхъ стѣнописяхъ Аѳона. Первый очеркъ начинается слѣдующими характерными словами: «Пусть никто не воображаетъ и не говоритъ, что на св. горѣ издревле существовала своя школа живописи церковной. Ея не было тамъ до второй половины прошедшаго (XVIII) столѣтія. Всѣ тамошнія замѣчательныя иконы принесены изъ разныхъ странъ и мѣстъ. Что касается до живописи стѣнной, то и она произведена была художниками не аѳонскими... Ѳеофаномъ Критяниномъ, Фралгомъ Веотійцемъ, Панселиномъ Солунцемъ, іеромонахомъ Маркомъ изъ Грузіи; работали пришлые живописцы изъ Ѳессаліи и Епира, изъ Болгаріи, Валахіи и Россіи, изъ Смирны и съ о. Хіоса. Имена и прозванія ихъ, годы и мѣсяцы, въ которые они трудились, помѣчены ими самими въ мѣстныхъ надписяхъ, кои всѣ несомнѣнно удостовѣряютъ наблюдателя въ томъ, что аѳонскіе монахи долго, очень долго, сами не занимались живописью, а приглашали къ себѣ иконописцевъ посторонних. Уже во второй половинѣ прошедшаго вѣка обзавелись они своими художниками». Все это *фактически* вѣрно, но всѣ эти факты имѣютъ не совсѣмъ тотъ смыслъ, который видитъ въ нихъ пр. Порфирій. Ни ранѣе, ни даже нынѣ аѳонское греческое монашество не имѣло большихъ мѣстныхъ мастерскихъ и даже не выдѣляло изъ себя живописцевъ мастеровъ и ремесленниковъ. Кромѣ рѣзьбы на деревѣ, кости и перламутрѣ, аѳонское монашество и теперь не знаетъ художественныхъ ремеслъ, и обширная иконописная мастерская Руссика составляетъ замѣчательное исключеніе изъ общаго аѳонскаго нерасположенія къ ремесламъ. Но какъ само аѳонское монашество составляется изъ пришлецовъ всѣхъ возможныхъ странъ, такъ и его иконопись, хотя бы производилась выходцами разныхъ мѣстъ христіанскаго Востока, слагается окончательно только на Аѳонѣ, начиная уже съ 1453 года, и мы пока весьма условно (и, навѣрное, крайне неудачно) даемъ и усвоиваемъ этой иконописи различныя названія: то солуньской по имени Панселина Солунца, то критской—по дѣятельности Ѳеофана критянина съ сыновьями, хотя рѣшительно не знаемъ пока, чтобы аѳонскія росписи и иконы этого названія имѣли свои образцы на Критѣ. Да и мало ли насчитывается даже въ исторіи искусствъ школъ, составившихся изъ пришлецовъ, но наименованныхъ по городу, въ которомъ онѣ дѣйствовали или наиболѣе произвели? Такимъ образомъ, обобщеніе пр. Порфирія интересно, но не можетъ имѣть рѣшающаго значенія, а приводимые имъ позднѣйшіе мастера Кареи не имѣютъ значенія историческаго.

Шестнадцатое столѣтіе принято считать вѣкомъ высокаго церковнаго искусства, но росписи этого времени представляютъ рядъ «новыхъ» иконописныхъ темъ въ стѣнописи. Таковы: «Великій выходъ» или «Св. Литургія» съ Спасителемъ, облаченнымъ въ саккосъ, ангелами и пр. Младенецъ въ

чашѣ, Спаситель, стоящій въ гробу, все это помѣщается въ алтарѣ. Но роспись алтаря дополнена въ то же время символическими изображеніями: «скиніи» съ Моисеемъ, «перенесеніемъ кивота завѣта», «лѣствицею Іакова», «Купиною несгараемою», «видѣніемъ Іезекіиля», «Благовѣщеніе»[1]) обставляется пророками: Давидомъ и Соломономъ, полуфигурами Исаіи и Давида, Аарона и Моисея, Захаріи и Аввакума и пр. На южной или сѣверной стѣнѣ изображается «Торжество православія». Между обычными евангельскими темами появляется «Восхожденіе» на крестъ. Въ преддверіяхъ храма символическая «Лоза истинная», «древо Іессеево», «лѣствица духовная», «Вселенскіе соборы», «Акаѳистъ Богородицѣ». Все, что ранѣе было примѣняемо къ миніатюрамъ, иллюстрирующимъ богословскія поучительныя книги, или предметы мелкой церковной утвари, теперь перенесено въ широкое декоративное письмо. Въ XVII вѣкѣ стѣнопись становится на Аѳонѣ сложнѣе, живописнѣе и, вмѣстѣ съ попытками оживить сюжеты драматизмомъ и натуральностью, вноситъ много западныхъ заносовъ, т. е. теряетъ свой основной характеръ. Эти измышленія крайне непріятно поражаютъ въ живописи, такъ какъ они примѣняются къ той же иконописной т. е. чисто условной основѣ и находятся въ полномъ разногласіи съ общимъ пошибомъ иконнаго письма. Вносимыя съ запада темы, какъ: «Вѣнчаніе Б. М.», «Вознесеніе Б. М.» требуютъ и западныхъ художественныхъ формъ, а вмѣсто того, передаются въ изуродованной долгимъ переживаніемъ формѣ византійской.

Итакъ, со стороны историческаго развитія византійской иконографіи, аѳонскія стѣнописи не имѣютъ приписываемой имъ западными учеными важности, сравнительно съ современными имъ росписями русскихъ церквей, которыхъ эти ученые не знаютъ. Но для русскихъ археологовъ матеріалъ, представляемый аѳонскими стѣнописями, мало имѣетъ значенія въ построеніи критической исторіи только потому, что отъ византійскаго до аѳонскаго искусства имѣется глубокій перерывъ, образуемый XIV и XV вѣками, которые вовсе отсутствуютъ въ аѳонскихъ росписяхъ. Итакъ, пока не будутъ изданы и разобраны росписи древнихъ храмовъ Сербіи, Болгаріи и Македоніи, всѣ попытки установить научную или критическую исторію храмовыхъ росписей на Востокѣ будутъ болѣе или менѣе безплодны.

Иное дѣло въ интересѣ чисто художественномъ: роспись Протата всегда останется памятникомъ художественнаго подъема и предметомъ изученія въ поискѣ путей къ дальнѣйшему совершенствованію религіозной живописи. Правда, росписью Протатскаго собора и ограничивается этотъ пышный, но мимолетный расцвѣтъ позднѣйшей греческой иконописи, и

1 Ср. изд. Ш. Дилемъ фреску Бриндизи XII вѣка(?): *L'art byz. dans l'It. mér.* p. 54.

близкая къ нему по времени роспись Лавры, хотя бы и была цѣликомъ дѣломъ критской мастерской и руки Ѳеофана, не идетъ даже въ сравненіе съ протатскою и принадлежитъ къ обычному аѳонскому художественному уровню. Болѣе того, даже кратковременное пребываніе на Аѳонѣ настолько знакомитъ съ обыкновенною аѳонскою живописью, что только въ рѣдкихъ случаяхъ замѣчаешь особенности ея писемъ, и это лучшее доказательство того, что Протатская живопись Панселина была личнымъ дѣломъ исключительнаго мастера и его мастерской. Напротивъ, всѣ другія росписи такъ банально сходны, что нѣкоторыя ихъ различія доступны глазу лишь послѣ долгаго и постояннаго лицезрѣнія и даже спеціальнаго изученія. Приходится думать, что на пространствѣ трехъ столѣтій неизмѣнно работали преемственныя мастерскія, и что появленіе извнѣ лучшихъ мастеровъ, улучшая работы, не мѣняло ихъ характера.

Протатъ съ своимъ соборомъ можетъ назваться самымъ замѣчательнымъ памятникомъ Аѳона. Его роспись отличается дѣйствительною красотою, и даже общій ея видъ, при всемъ разрушеніи, производитъ чарующее впечатлѣніе. На этихъ, нынѣ уже поблекшихъ и закопченныхъ фрескахъ, одежды своими нѣжными красками привлекаютъ взглядъ. Ихъ цвѣта разнообразны, свѣтлолиловыя, свѣтлозеленыя, свѣтлофіолетовыя, бирюзовыя. Въ тѣняхъ тоны усилены, но обычныхъ черныхъ складокъ не дѣлается. Румянецъ на бровяхъ, щекахъ даже въ типахъ старцевъ. Но типы вполнѣ иконописны, въ лицахъ оливковыя тѣни, лики отличаются характеромъ, правильностью, въ женскихъ типахъ округлостью, молодостью. Словомъ, если отличіе Панселина (предполагаемаго автора этихъ фресокъ) есть отличіе художника отъ иконописца, то все же онъ сохраняетъ черты иконописнаго типа, прямо взятыя изъ образцовъ 12 вѣка, но въ детальныхъ фигурахъ, напр. Евреевъ, сидящихъ по сторонамъ Христа-отрока, онъ полонъ натурализма. Эти двѣ фигуры живы и натуральны. У крайняго, съ умиленіемъ взирающаго на Христа, даже ноги сдвинуты вмѣстѣ. Фоны темнопурпуровые, земля чаще всего темносиняя, темнозеленая. Св. Пигасій облаченъ въ далматику венеціанскаго дожа: одежда его оранжеваго цвѣта и не переписана позднѣе. Оплечье, шитое разводами, украшено камнями.

Но та-же вѣковая пыль, умягчившая всѣ рѣзкости тоновъ и придавшая всей росписи Протата патину древности, которая многими доселѣ принимается за самую древность, не позволяетъ точно судить о времени и вводитъ въ заблужденіе тѣхъ, кто «хочетъ обманываться». Извѣстно, что пр. Порфирій [1]) первый критически отнесся къ этимъ увлеченіямъ и, на основаніи фактическаго свѣдѣнія, сообщеннаго въ житіи Ѳеофана Аѳонскаго († 1548),

---

1) *Труды Кіев. Дух. Акад. за 1867 г.*, кн. 10—11. *Первое путеш.*, II, 2, стр. 273.

что храмъ былъ расписанъ стараніемъ прота Серафима въ 16 вѣкѣ, утвердилъ настоящее отношеніе къ памятнику и пресловутому Панселину, который, быть можетъ, и былъ исполнителемъ росписи. Арх. Антонинъ лишь для виду [1]) не соглашается съ этимъ мнѣніемъ, но самъ подыскиваетъ весьма вѣскіе доводы въ его пользу: что эта роспись идетъ по заложеннымъ окнамъ и переправленнымъ простѣнкамъ, что сопровождающая ее орнаментика нова, не антична т. е. не отвѣчаетъ византійской 11-го, 12-го вѣка, что въ сценировкѣ сюжетовъ примѣнена нѣкоторая перспектива и пр. Однако, его замѣчаніе, что живопись Протата напоминаетъ ему мозаики Кахріеджами не только искренне, но и весьма удачно, и мы лично испытали то-же первое впечатлѣніе, а это обстоятельство доказываетъ, что задача Панселина была, прежде всего, возобновленіемъ византійскихъ преданій, но, какъ всегда бываетъ, этимъ не ограничилась и вызвала иное (хотя непрочное) движеніе въ греческой иконописи. Къ мнѣнію пр. Порфирія присоединился проф. Покровскій, [2]) сравнившій Панселина съ нашимъ Симономъ Ушаковымъ: русскій иконописецъ пошелъ далѣе грека, и часто отступалъ отъ преданія, тогда какъ грекъ, внося въ свое искусство внѣшнюю красоту, сохранилъ типы и сюжеты, а потому достигъ счастливаго сочетанія красоты съ величіемъ образовъ. Панселинъ, къ тому же, несравненно выше Ушакова по таланту.

Такъ какъ Брокгаузу осталась неизвѣстною [3]) вся русская литература объ Аѳонѣ, то и здѣсь онъ не могъ разобраться въ свѣдѣніяхъ о древности аѳонскихъ росписей и отнесъ живопись Протата къ концу 13 или началу 14 вѣка, на основаніи извѣстій о постройкѣ этого общеаѳонскаго собора. Сравненіе росписей съ руководившимъ его текстомъ Ерминіи не могло дать ему никакихъ указаній, такъ какъ сама Ерминія во многихъ частяхъ носитъ поздній характеръ. Между тѣмъ, именно эти поздніе стороны росписей имѣютъ свой историческій интересъ, и мы считаемъ нужнымъ остановиться на составѣ этой росписи, тѣмъ болѣе заслуживающей вниманія, что прежнія описанія не могли быть точны, вслѣдствіе копоти, покрывшей фрески. Мы же въ перечнѣ можемъ руководиться акварельными рисунками изъ собранія Севастьянова [4]).

Протатъ имѣетъ три абсиды. Въ средней изображена Богоматерь на тронѣ, [5]) держащая у себя на колѣнахъ Младенца, по сторонамъ ея два

---

1) *Замѣтки покл.*, стр. 111—117, 303—304.

2) *Стѣн. росписи*, стр. 82—85.

3) L. c., стр. 267; стр. 57, 60, 66—68.

4) Въ Имп. Академіи Художествъ.

5) То-же въ соб. Благовѣщенскомъ въ Москвѣ, Спасо-Преображенскаго монастырѣ въ Ярославлѣ (1563 г.) и пр.

ангела *съ развернутыми свитками*. Если образъ Богородицы и можетъ быть древнимъ, напр. напоминать Кипрскую икону, то развернутые свитки ангеловъ не могутъ быть ранѣе XVI вѣка. Такія же детали найдемъ и далѣе, ограничиваясь указаніемъ ихъ въ курсивѣ. Въ малой правой абсидѣ представленъ Предвѣчный Агнецъ въ образѣ Младенца въ чашѣ, поставленной на престолѣ подъ киворіемъ, по сторонамъ два святителя. Въ лѣвой абсидѣ изображенъ *Спаситель, стоящій во гробѣ*. По стѣнкамъ абсиды: «лѣствица Іакова», «купина Моисеева» и пр. На тріумфальной аркѣ «Благовѣщеніе» по обѣ стороны ея и тутъ же за стѣнами пышныхъ палатъ, внутри которыхъ оно происходитъ, видимъ пророковъ: *царя Давида и Соломона, обращающихся къ Богородицѣ съ своими предсказаніями*, начертанными на развернутыхъ ими свиткахъ. Эта символическая обстановка священнаго сюжета можетъ, пожалуй, считаться очень удачною, но мы ее знаемъ только въ позднѣйшей иконописи. Въ ключѣ арки Нерукотворенный образъ. По сторонамъ внизу ап. Петръ и Павелъ, выше *пророки Илія и Даніилъ*. По аркамъ поддужнымъ обычные мученики.

Въ самомъ верхнемъ поясѣ стѣнъ по тремъ сторонамъ храма изображены рядами стоящіе *праведники Ветхаго Завѣта*. Между этими праотцами на рисункѣ видимъ *жену, стоящую на извивающемся змѣѣ* или драконѣ: если это праматерь Ева, то поздній характеръ несомнѣненъ. Ниже изображены по тремъ сторонамъ евангельскія сцены, и въ нихъ мы находимъ рядъ подробностей въ способѣ самаго изображенія, позднѣйшаго типа. Рождество Христово представлено перспективно. Срѣтеніе происходитъ *у престола, стоящаго свободно внутри ограды* и покрытаго красною индитіею, а Симеонъ стоитъ на широкомъ пульпитѣ, т. е. низкой скамьѣ, — все это для того, чтобы не отдѣлять Богоматерь, какъ изображалось въ древности, алтарною преградою. Анна держитъ развернутый свитокъ. Крещеніе подѣлено *на двѣ части* перспективными сценами: по одну сторону ручья Іоаннъ, по другую толпы пришедшаго слушать народа, и между разными людьми, выражающими умиленіе, виденъ Христосъ. Правѣе Крещеніе, съ четырьмя ангелами, съ Іорданомъ на дельфинѣ и моремъ на драконѣ. Въ Преображеніи черноволосый *Моисей подаетъ* или показываетъ Спасителю *раскрытую книгу*. Тайная Вечеря, сохраняя традиціональную форму, представляетъ значительное оживленіе въ группахъ и выраженіи лицъ. Особо любопытны сюжеты, вновь введенные въ стѣнную роспись, какъ напр. *проповѣдь Христа въ синагогѣ* на западной стѣнѣ храма: представленъ портикъ, у котораго стоитъ Христосъ, держа раскрытую книгу передъ толпою Іудеевъ. Подобная сцена проповѣди отрока Христа въ храмѣ Іерусалимскомъ, извѣстная намъ лишь въ рисункѣ одной миніатюры въ Евангеліи, хранимомъ въ Тифлисскомъ Сіонскомъ музеѣ, любопытна еще болѣе: представленъ рядъ

зданій, выступающій посрединѣ аркою, передъ нею расположено своего рода *горнее мѣсто, образующее такъ наз. сигму* (бывшую въ константиновой базиликѣ Воскресенія, о чемъ мы поговоримъ въ своемъ мѣстѣ), на ней посреди Отрокъ, по сторонамъ Его сидятъ четыре старца, одинъ въ головномъ уборѣ раввина. Всего болѣе развита сцена *Успенія Б. М.*, представляющая безъ малаго до 40 фигуръ, сложность, неизвѣстная византійскому искусству и появившаяся здѣсь, конечно, подъ вліяніемъ западныхъ образцовъ. Перечень изображенныхъ въ Протатѣ святыхъ заключается въ приложенномъ къ концу нашего сочиненія спискѣ листовъ фотографическаго альбома, сдѣланнаго нами съ калекъ собранія П. И. Севастьянова, хранящихся въ Имп. Академіи Художествъ.

Для научнаго археологическаго изслѣдованія типовъ Протата пришлось бы большинство снимковъ этого альбома воспроизводить здѣсь, такъ какъ никакое описаніе не дастъ дѣйствительнаго понятія о типѣ, а чѣмъ болѣе описаніе будетъ подробно, тѣмъ болѣе спутаетъ возникшее живое представленіе типа, чтó мы сплошь и рядомъ видимъ въ начальныхъ археологическихъ опытахъ, пытающихся точными ремесленными описаніями взятаго памятника замѣнить отсутствіе знаній по исторіи искусства, необходимыхъ для построенія сравнительной научной характеристики.

Предлагаемый вниманію читателей обзоръ аѳонскихъ памятниковъ христіанской древности и искусства является, скорѣе, трактатомъ объ историческомъ ходѣ развитія христіанскаго искусства на греческомъ и югославянскомъ Востокѣ послѣ паденія Византіи, чѣмъ описаніемъ всѣхъ памятниковъ, тамъ при осмотрѣ видѣнныхъ. Для этого, съ одной стороны, на Аѳонѣ не было достаточно времени, а, съ другой стороны, здѣсь не можетъ быть и достаточнаго мѣста. Въ исторической наукѣ важнѣйшимъ ея актомъ является сперва выборъ изъ представившагося матеріала древности такого рода предметовъ, которые, по своей характерности, могли бы образовать собою «памятники» эпохи, и послѣ выбора такая сравнительная ихъ характеристика и послѣдовательное расположеніе по времени и взаимной связи, которая давала бы въ результатѣ историческую ихъ постановку на подобіе вѣхъ по пути, намѣчаемому для будущихъ изслѣдователей. Этого рода задача входитъ въ «исторію искусства», не въ его «археологію», но послѣдняя, безъ этой предварительной работы, являлась бы не наукою, но только любительствомъ, которое произвольно собираетъ древности по вкусу диллетанта и столь же безразлично ихъ описываетъ, стремясь лишь къ мелочной точности и ремесленной тщательности. Историческая постановка, основанная на сравнительной характеристикѣ, имѣетъ, напротивъ того, своею главною задачею не описаніе памятника, но его опредѣленіе по отношенію къ главнымъ историческимъ признакамъ избранной группы древностей, и въ этомъ

дѣлѣ отысканія признаковъ образуетъ науку, представляетъ ея творческій процессъ. Археологическое описаніе въ этой средѣ бываетъ тѣмъ лучше, чѣмъ кратче и чѣмъ менѣе въ немъ подробностей, спутывающихъ характеристику. Несовершенства византійской археологіи сказываются особенно ярко въ безконечныхъ и безплодныхъ описаніяхъ: иконографическая сцена и ея типы представляются въ описаніяхъ новыми или, по крайней мѣрѣ, неизвѣстными, тогда какъ въ шаблонномъ воспроизведеніи обычной композиціи, при подробномъ сравненіи съ другими, оказывается новаго лишь мелкій признакъ, какая либо особенность, новая сторона и т. под. детали, которыя пропадаютъ для изслѣдованія. Утомительная безплодность описаній обусловливается, между прочимъ, и тѣмъ характернымъ для византійскаго (и древнерусскаго) искусства обстоятельствомъ, что оно почти никогда не знало «шаблона» въ собственномъ смыслѣ слова, т. е. механическаго воспроизведенія принятыхъ композицій и фигуръ, подобно гравюрамъ, оттискамъ, отпечаткамъ. Напротивъ того, византійскій шаблонъ долженъ былъ бы, скорѣе, называться «схемою», въ предѣлахъ которой восточное христіанское искусство съ X вѣка живетъ, движется и развивается, сначала на почвѣ Византіи до ея паденія, затѣмъ славянскихъ странъ и преимущественно Россіи съ XIII вѣка. Развитіе искусства заключается въ разработкѣ типовъ и декоративныхъ формъ ихъ представленія, въ приспособленіи схемы къ народной средѣ и въ открытіи новыхъ способовъ художественнаго впечатлѣнія и духовнаго воздѣйствія на душу молебщика. Все это дѣло *ручное*, въ основѣ своей *ремесленное*, становящееся черезъ это *общенароднымъ*, и хотя въ то-же время постоянно освѣжаемое художественною стихіею, составляющею необходимую сторону ручной промышленности, но никогда не возвышающееся до индивидуальнаго = личнаго творчества, которое мы нынѣ называемъ *искусствомъ*. Въ этомъ ручномъ мастерствѣ мастеръ, — будь онъ эмальёръ, миніатюристъ, иконописецъ «личникъ» или «доличникъ», мозаичистъ, живописецъ по стѣннымъ росписямъ, чеканщикъ или рѣзчикъ по дереву или металлу,—усвоиваетъ себѣ, прежде всего, и въ совершенствѣ формы тѣла человѣческаго, одеждъ, принятыхъ въ иконописи, способъ моделлированія (замѣнявшаго въ условной иконописи такъ называемую «лѣпку» живописцевъ съ натуры) тѣла, лица, рукъ, манеру дѣлать контуры, очерки и черты лица, частей тѣла и фигуры, способы налагать такъ называемую драпировку (искусственная система складокъ, принятая изъ античной скульптуры) и пр. Затѣмъ мастеръ имѣетъ, въ своемъ художественномъ (скорѣе «археологическомъ») запасѣ, потребное число рисунковъ, прорисей, «образцовъ» и, зная принятую форму, пропорціи, размѣры, свободно располагаетъ композицію на данной поверхности, будь то ровный листъ рукописи, выпуклый медальонъ или бюстъ, или даже крутой сводъ

арки, колоссальная ниша соборнаго алтаря. При этомъ мастеръ, какъ мы уже имѣли случай неоднократно указывать при описаніи византійскихъ памятниковъ, настолько свободно распоряжается позами, подробностями движеній и жестовъ, что мы, быть можетъ, и не найдемъ (развѣ на немногихъ «переводахъ» древнерусскихъ иконъ, но и то въ предѣлахъ рисунка, не красокъ, не экспрессіи) механической, совершенно тождественной копіи: всегда всякая копія представитъ какое либо отличіе отъ ея образца, что̀ и понятно само по себѣ. Конечно, такія отличія очень мало говорятъ въ пользу развитія искусства, какъ мы его привыкли понимать въ живомъ современномъ искусствѣ, лихорадочно ищущемъ индивидуальности, новаго (въ смыслѣ неупотребительнаго въ искусствѣ за періодъ извѣстнаго человѣческаго поколѣнія) и свободы проявленія собственной личности, но таково состояніе и характеръ всякаго народнаго искусства, имѣющаго общегодность для массъ, не для узкаго круга любителей, выдѣленныхъ современными классами общества.

Произведенія Панселина въ стѣнной живописи Аѳонскаго Протата, къ которымъ мы теперь, послѣ необходимыхъ поясненій, возвращаемся, входятъ въ исторію византійскаго искусства позднѣйшаго періода, съ тѣмъ же народнымъ характеромъ, и не представляютъ такихъ «индивидуальныхъ» особенностей мастера, которыя бы рѣзко измѣняли принятую среду художественнаго преданія. Уже то обстоятельство, что сами аѳонскіе монахи, съ давнихъ поръ и доселѣ, гордясь именемъ пресловутаго Панселина, продолжаютъ видѣть его руку въ разныхъ аѳонскихъ обителяхъ, противно всякимъ даннымъ, показываетъ, что и въ Протатѣ они не замѣчаютъ «рѣзкихъ» особенностей. Но и общее изученіе фресокъ, насколько оно возможно нынѣ черезъ посредство калекъ (т. е. значительныхъ передѣлокъ оригиналовъ), доказываетъ ту-же мысль. Фрески Протата красивѣе, щеголеватѣе, правильнѣе другихъ аѳонскихъ росписей, но онѣ входятъ въ общую систему и только внимательное изученіе открываетъ въ нихъ извѣстныя отступленія отъ схемы, притомъ, въ двухъ направленіяхъ: или въ сторону древнѣйшихъ оригиналовъ (X—XI столѣтій), или въ сторону изучавшихся, очевидно, Панселиномъ итальянскихъ мастеровъ XV вѣка, или даже нѣкоторыя особенности, повидимому, индивидуальнаго характера. При первомъ взглядѣ на протатскія фрески, поражаетъ античное изящество фигуръ, моложавые типы многихъ апостоловъ, святыхъ, красота драпировокъ, нѣжная моделлировка округлыхъ лицъ, общая пріятность экспрессіи, особенно замѣтная послѣ мрачныхъ, насупленныхъ, истощенныхъ аскетизмомъ фигуръ, изображенныхъ въ трапезѣ Лавры, или Ксенофа. Словомъ, въ первыя минуты Панселинъ кажется представителемъ лучшаго византійскаго стиля X—XI вѣка и, при современномъ состояніи закопченныхъ и покрытыхъ вѣковою

пылью фресокъ, легко понять увлеченіе этими произведеніями русскихъ и особенно западныхъ поклонниковъ византійской иконописи. Только, при усиленномъ вниманіи и болѣе продолжительномъ осмотрѣ, видишь, какъ измѣненъ, ослабленъ и обезличенъ здѣсь византійскій стиль, котораго схема сохранена и передана, съ явнымъ желаніемъ подражать старинѣ, но какъ бы растворена индивидуальною манерою, выработанною на изученіи итальянской живописи.

Такъ, напр., образъ Спаса Эммануила въ наддверной фрескѣ Протата, изображающей «Недреманное Око» (рис. 22), представляетъ намъ византійскую композицію во всей ея чистотѣ: Младенца, дремлющаго съ открытыми глазами на ложѣ, и по сторонамъ (слѣва и справа отъ двери) Архангеловъ Михаила и Гавріила, стерегущихъ Его покой (вмѣсто позднѣйшаго изображенія Богоматери и Архангела, преклоняющихся у ложа, и двухъ

22. Протатъ. «Недреманное Око».

ангеловъ, несущихъ орудія Страстей Христовыхъ). Образъ, во-первыхъ, помѣщенъ съ замѣчательнымъ художественнымъ пониманіемъ надъ входною дверью, такъ какъ Архангелы стоятъ ниже недремлющаго Творца, и во-вторыхъ, съ духовнымъ поученіемъ на тему объ аскетическомъ послушаніи и его монастырскихъ правилахъ. Затѣмъ, образъ Эммануила представляетъ, дѣйствительно, Младенца, дитя, не отрока въ возрастѣ отъ 10 до 12 лѣтъ, какъ изображаютъ Его византійская и русская иконопись, и натурально возлежащимъ на ложѣ, даже въ дѣтской одеждѣ, а не въ апостольскихъ ризахъ, какъ въ нашей иконописи. Младенецъ подперъ голову правою рукою въ естественной позѣ дремлющаго и размышляющаго, но въ правой держитъ, согласно съ обычнымъ изображеніемъ Эммануила, свитокъ. Самая

фигура дитяти напоминаетъ венеціанскіе оригиналы первой половины XVI вѣка.

Два изображенія Іоанна Предтечи, одинъ (рис. 23) въ профиль изъ иконы «Деисуса» и другой (рис. 24) фрагментарный, впрямь, остатокъ иконной фрески, представляютъ столь же незамѣтныя и слабыя, но характерныя отступленія отъ древняго типа. Казалось бы, здѣсь мы видимъ того же слабаго плотію, но сильнаго духомъ и возбужденіемъ аскета, съ большою, сухою головою на тщедушномъ тѣлѣ, сухими, костлявыми членами, взъерошенными и всклокоченными волосами, развѣвающимися по плечамъ, рѣзко уставленнымъ взглядомъ, какъ привыкли видѣть въ произведеніяхъ X—XII столѣтій [1]). Но, вглядываясь внимательнѣе, видимъ, какъ въ данномъ случаѣ этотъ характерный типъ подвергся нѣкоторой переработкѣ: вмѣсто грубыхъ накидокъ изъ верблюжьяго волоса здѣсь взятъ широкорукавный хитонъ и обдѣланъ мелкими, почти элегантными складками, и въ самомъ рисункѣ головы и локоновъ наблюдается артистическая волнистость, во взглядѣ мягкость, а въ сжатыхъ губахъ подчеркнута вдумчивость. Прибавимъ, кстати, что отдѣльныхъ лицевыхъ изображеній Іоанна Предтечи съ длиннымъ посохомъ, конецъ котораго украшенъ крестикомъ, мы не знаемъ пока въ древней стѣнной живописи, съ характеромъ иконъ, какія встрѣчаемъ, напротивъ, въ большомъ обиліи въ періодѣ XVI—XVII столѣтій.

23. Образъ І. Предтечи въ Протатѣ.

Образъ погрудный ап. Петра (рис. 25) и такой же ап. Павла (рис. 26)

---

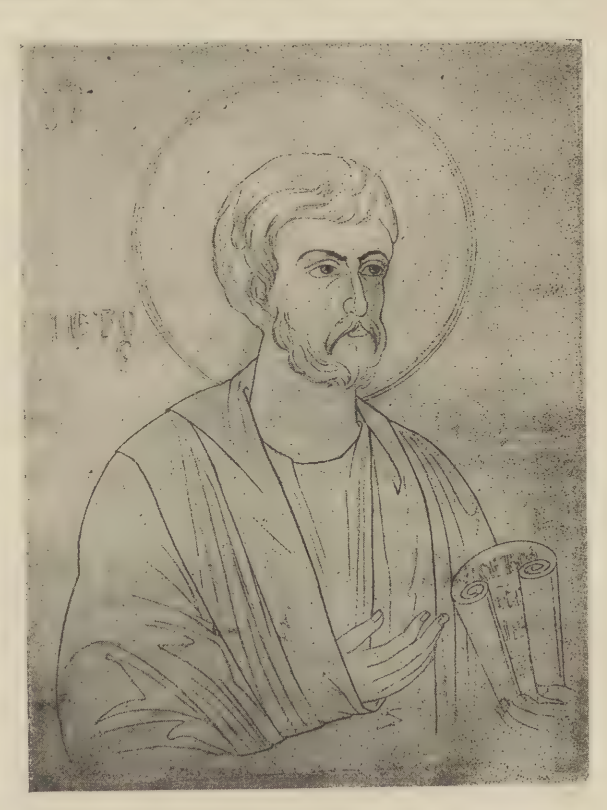
1) Ср. описаніе наше одного изъ эмалевыхъ медальоновъ собранія А. В. Звенигородскаго въ соч. «Византійскія эмали».

представляютъ столь сильное измѣненіе всѣмъ извѣстныхъ византійскихъ типовъ (почти портретовъ) верховныхъ апостоловъ, какого не знаетъ восточная иконографія до конца XVI вѣка. Не будь надписи, мы только съ колебаніемъ могли бы признать ап. Петра въ изображеніи, несмотря на апостольскія облаченія и на сохраненіе извѣстныхъ признаковъ типа: вмѣсто курчавыхъ волосъ рыбака мы находимъ здѣсь гладкіе волосы, вмѣсто рѣзкаго и быстраго взгляда — кроткій, тихій, какъ бы увлаженный взоръ, совершенно измѣненные контуры носа (вина, быть можетъ, рисовальщика кальки?), сухой очеркъ губъ и волнистую небольшую бороду. Мы не помнимъ, затѣмъ, чтобы въ чисто византійскихъ изображеніяхъ апостола Петра, представляемаго въ иконографіи по преимуществу живою натурою, былъ употребляемъ такой пріемъ ораторской позы, какой виденъ здѣсь въ правой рукѣ, положенной внутрь складки верхней одежды (какъ если бы здѣсь была римская тога, не греческій гиматій). Рука же, затѣмъ, указываетъ на полураскрытый свитокъ посланія апостола: равно и эта форма изображенія ранѣе XVI вѣка намъ въ византійскомъ искусствѣ не извѣстна.

24. Протатъ. I. Предтеча.

Образъ ап. Павла представляетъ столь близкія аналогіи съ иконописнымъ ликомъ апостола на русскихъ иконахъ XVI—XVII стол., что невольно приходитъ на мысль видѣть въ этомъ также лишнее свидѣтельство о перемѣнахъ, внесенныхъ въ иконографію Панселиномъ, конечно, въ зависимости отъ совершившагося уже ранѣе его движенія, а равно и указаніе на то, что русская иконопись очень живо усвоивала себѣ во второй половинѣ XVI вѣка новыя греческія произведенія. Не имѣя нужды повторять то, что было уже нами сказано о типѣ ап. Павла въ византійскомъ искусствѣ по поводу эмалеваго медальона Апостола въ собраніи А. В. Звенигородскаго, мы укажемъ только на измѣненія въ новомъ типѣ, предоставляя въ прежнемъ описаніи сравнить его съ мозаическимъ изображеніемъ въ Кон-

стантинопольской церкви монастыря Хора — нынѣ Кахріе-джами, которое мы считаемъ лучшимъ византійскимъ представленіемъ Апостола Павла (какъ и изображеніе ап. Петра, рядомъ находящееся въ этой церкви). Въ новомъ типѣ мы не имѣемъ, прежде всего, той грузной, массивной и импозантной фигуры Савла-гонителя, какую знаемъ въ рукописи Космы Индикоплова и въ послѣдующей византійской разработкѣ: здѣсь фигура Апостола тонкокостная, узкоплечая, сухая, мелкая, нервнаго сложенія; обратимъ вниманіе напр. на тонкія руки съ длинными пальцами. Борода, волосы на вискахъ и усы сохранили еще прежній характеръ, но лицо рѣзко перемѣнилось въ самомъ очеркѣ: всѣ черты стали мельче, тоньше, лишились силы и характера и представляютъ, скорѣе, тонкаго, но сухаго богослова, чѣмъ вдохновеннаго творца посланій и Христова ученика «по духу». Какъ на внѣшній признакъ позднѣйшей эпохи и перемѣнъ въ типѣ можемъ указать и на то, что здѣсь Павелъ держитъ, въ отличіе отъ Петра, уже цѣлую книгу «Посланій», какъ-то жеманно охватывая ее обѣими руками, хотя и не поднося ее, видимо, къ Спасителю.



25. Протатъ. Ап. Петръ.

Напротивъ того, сравнительно съ этими изображеніями, величавоантичная фигура изображеннаго во весь ростъ апостола Ѳомы представляетъ такъ много чистаго византинизма самыхъ лучшихъ временъ X столѣтія, что первое ея впечатлѣніе неотразимо наводитъ на предположеніе о какихъ-либо намъ неизвѣстныхъ, но еще существовавшихъ въ XVI вѣкѣ древнихъ шаблонахъ, которыми долженъ былъ пользоваться Панселинъ. Калька Севастьянова въ данномъ случаѣ мало дополнена рисовальщикомъ и потому сохранила, болѣе другихъ, благородство свободнаго рисунка, даже нѣкоторую тяжеловатость античныхъ формъ, которую представляетъ всюду византійская живопись VI—IX столѣтій и знаетъ еще

частію X вѣкъ, но которая смѣняется всѣмъ извѣстными удлиненіями фигуръ и пропорцій уже въ началѣ XI вѣка. Здѣсь все, отъ постановки медленно движущейся фигуры, легкаго ступанія изящныхъ ногъ, мелкой раздѣлки складокъ тонкаго льняного хитона, широкихъ, красиво драпирующихся складокъ гиматія, положенія рукъ и самыхъ пальцевъ правой руки и т. д., напоминаетъ намъ лучшія мозаики Равенны и древнѣйшія лицевыя рукописи. Единственное, что мы можемъ выставить противъ Панселина, какъ доказательство его произвольнаго отношенія къ древнимъ характернымъ типамъ византійскаго искусства, это—голову апостола. Въ нашемъ изображеніи это голова аттическаго юноши, съ тонкими чертами, слегка даже скошеннымъ оваломъ (лѣвая сторона развита болѣе правой, что, вѣроятно, было въ оригиналѣ наоборотъ, но, благодаря «переводу» шаблона, вышло именно такъ), вдумчивымъ взглядомъ, сухимъ и тонкимъ ртомъ, что могло бы идти къ другимъ апостольскимъ юношескимъ типамъ, но какъ разъ не къ ап. Ѳомѣ, котораго изображенія (обыкновенно въ сценѣ «Ѳомина Невѣрія») представляютъ простоватымъ (съ точки зрѣнія Грека) юношею, съ широкимъ лицомъ, крупными чертами, даже съ вздернутыми бровями, какъ человѣка, страдающаго легкомысліемъ и излишнимъ любопытствомъ. Наша голова наиболѣе приличествовала бы великом. Димитрію, юношѣ знатнаго рода, высокаго и тонкаго ума.

26. Протатъ. Ап. Павелъ.

Въ позднѣйшей иконографической (пожалуй, даже аѳонской, если можно такъ выразиться) манерѣ представленъ св. Антоній (рис. 27), повидимому — не Антоній Великій, и безъ приписи этого эпитета (обычность подобныхъ эпитетовъ и прозвищъ въ протатскихъ фрескахъ общая и съ позднѣйшими фресками Лавры, Ксенофа и пр.), но преподобный инокъ этого имени. Не зная точно этого послѣдняго обстоятельства, можно ска-

зать только, что головное покрывало этого святаго обычное для изображеній Сирійцевъ: Іоанна Дамаскина и др., быть можетъ, указываетъ на Антонія преп. Египетскаго или Великаго. Главное доказательство позднѣйшей эпохи заключается въ движеніи правой руки, стягивающей на груди мантію или милоть, обвивающую плечи, шею и голову: тотъ же пріемъ найдемъ въ фрескахъ Лавры. На груди преподобнаго рѣзной деревянный крестикъ позднѣйшаго типа, какъ тѣльникъ, виситъ на шнурѣ. Голова преподобнаго взята въ обычномъ типѣ монашествующихъ, сухихъ и малыхъ тѣломъ, съ острымъ взглядомъ, сжатыми губами, маленькою бородою.

27. Протатъ. Антоній Великій.

Живѣе и характернѣе подобный же образъ (рис. 28). Симеона Столпника на Дивнѣй Горѣ († 596 г., бл. Антіохіи), хотя мы не имѣемъ въ настоящее время другаго изображенія этого святаго, встрѣчающагося въ нашихъ подлинникахъ съ чертами столь общими, что онѣ, явно, сочинены по шаблону изображенія иныхъ столпниковъ. Какъ бы то ни было, живопись Панселина, очевидно, имѣла въ виду характерность и даже индивидуальность въ изображеніи святыхъ, а эта черта составляетъ

28. Образъ преп. Симеона Столпника.

не малую заслугу, если мы сопоставимъ ее съ полнымъ безличіемъ русскихъ новѣйшихъ подлинниковъ и иконостасовъ работы современныхъ живописцевъ.

Напротивъ того, изображеніе Іоанна Златоуста, (засвидѣтельствованное надписью), если только оно не передано калькою совершенно фальшиво (рис. 29) противъ оригинала, который мы не могли разсмотрѣть на мѣстѣ, должно считать крайне неудачнымъ отступленіемъ отъ характернаго типа Іерарха въ древнемъ византійскомъ искусствѣ. Лучшее изображеніе Златоуста мы думаемъ видѣть въ мозаикѣ алтаря Палатинской капеллы въ Палермо, доселѣ нигдѣ не воспроизведенной, какъ она того заслуживаетъ: тамъ представлены, согласно легендѣ объ ихъ явленіи, три великихъ святителя: Василій Великій, Григорій Богословъ и Іоаннъ Златоустъ, всѣ трое столь типичные служители алтаря, столь высокіе и своеобразные характеры, равные по силѣ, но столь разнообразные по мысли и направленію ея отцы церкви. Изъ нихъ Іоаннъ является лучшимъ образомъ, какой мы знаемъ въ искусствѣ, нервной натуры, тревожно-болѣзненной, глубоко-возбуждающейся и болѣющей за человѣчество души, способной на проклятіе и благословеніе, чуждой всякихъ сдѣлокъ съ совѣстью и уступокъ сильнымъ міра сего. Мозаическая голова Златоуста кажется почти портретомъ святаго, особенно въ сравненіи съ двумя святителями, имѣющими общетипическія греческія черты: мы видимъ очень большой лобъ, очень рѣдкіе волосы, едва покрывающіе черепъ, рѣзко очерченныя (не насупленныя) брови и уставленный острый взглядъ, сухой и длинный носъ, крайне малыя сжатыя губы, особенно характерное суженіе овала къ низу, узкій подбородокъ и легкую бородку, вѣрнѣе, нѣсколько прядей, едва опушающихъ подбородокъ внизу. Все это такъ или иначе измѣнилось у Панселина, изобразившаго общій типъ кроткаго, хотя глубокаго по уму, святителя, преклоняющагося передъ Спасителемъ: вмѣсто рѣдкихъ волосъ совершенно голый черепъ и добродушнопокойное вы-

29. Протатъ. Св. І. Златоустъ.

раженіе глазъ и губъ, носъ съ горбиною, небольшая бородка, сгорбленная фигура.

Скорѣе прежній типъ Іоанна Златоуста могъ бы быть указанъ въ ликѣ патріарха Константинопольскаго Германа (рис. 30), не будь на этой прориси столь явныхъ показаній модернизаціи, особенно замѣтной въ головѣ и взглядѣ. Впрочемъ, нельзя отрицать и большой характерности этого типа, какимъ бы путемъ онъ ни составился, для знаменитаго подвижника иконопочитанія и тонкаго мыслителя: такъ своеобразна эта маленькая голова, задумчивый взглядъ въ сторону, тонкій, чисто аттическій, овалъ лица, сильно суженный и чуть косой, крѣпкія и правильныя черты, тонкія, нервно сжатыя уста, плоскія брови надъ большими глазами, маленькая бородка. Риза Святителя въ калькѣ только намѣчена.

30. Протатъ. Патр. Германъ.

Столь же изящны въ своемъ тонкомъ аттическомъ типѣ головы юныхъ святыхъ Вакха (рис. 31) и Анемподиста (рис. 32). Св. Вакхъ, римскій военачальникъ, приближенный имп. Максиміана, пострадавшій въ ссылкѣ на Евфратѣ, между 290 и 303 годами, представленъ здѣсь въ патриціанскомъ полувоинскомъ одѣяніи: на плащѣ его большой тавлій, вышитый узорами, изъ золотной ткани (рисунокъ ошибочно передаетъ узоры только подъ всею гривною, вмѣсто того, чтобы представлять четыреугольную нашивку, какою былъ тавлій, но кому принадлежитъ эта ошибка — Панселину или его копировщику, намъ неизвѣстно). На шеѣ святаго виситъ золотой torques, гривна, которую Панселинъ (уже ошибочно) изобразилъ гладкою, не витою, и усаженною камнями и жемчугомъ, что также невозможно для круглой гривны, носимой на голой шеѣ. Голова Вакха взята въ типѣ Георгія, тогда какъ изображеніе св. Анемподиста (знатнаго юноши, пострадавшаго въ Персіи въ 345 г., съ Акиндиномъ, Пигасіемъ, Аѳоніемъ и Ельпидифоромъ) отличено болѣе духовнымъ и болѣе нѣжнымъ типомъ юношеской, мечтательно-невинной головы, слегка склоненной на бокъ.

Но аѳонскія росписи любопытны по оригинальной декораціи придѣ-

ловъ, нарѳиковъ, фіаловъ, часовенъ и притворовъ, отъ которыхъ мы знаемъ мало византійскихъ образцовъ. Не входя въ подробности, излишнія для нашего обзора, замѣтимъ, что многіе придѣлы заслуживаютъ даже особаго изслѣдованія. Такъ, придѣлъ вм. Димитрія въ соборѣ Ватопедскомъ, конченный росписью въ 1721 году, показался намъ и любопытнымъ, и хорошо сохранившимся: поновлены нижнія части, но оставлены почти нетронутыми (въ новѣйшее время) верхнія, развѣ «освѣжены» въ головахъ, хотя есть части, переписанныя въ самое послѣднее время («Явленіе ангела Іосифу», «мученіе Памфила» и др.). Куполъ также переписанъ: изображенъ Вседержитель и хоръ Ангеловъ по сторонамъ Ангела Господня. Ниже пророки. Въ барабанѣ по двумъ сторонамъ «оба Нерукотворенные образа»: «*св. убрусъ*» (ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΙΛΛΙΟΝ) и *св. чрепіе*, или черепичная плита съ отпечатлѣвшимся на ней Нерукотвореннымъ ликомъ (ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙΡΑΜΙΟΝ (sic)) Чрепіе представлено краснымъ, съ надписью: Ο ΩΝ, но лики совершенно сходны въ обѣихъ иконахъ. Слѣдовательно, разность ликовъ въ двухъ Нерукотворныхъ образахъ на стѣнахъ Спасо-Нередицкой церкви должна имѣть

31. Протатъ. Св. Вакхъ.

32. Протатъ. Св. Анемподистъ.

свое особое значеніе [1]), тогда какъ здѣсь все написано по указаніямъ греческаго подлинника. Среди образовъ Спаса въ Его человѣческомъ ликѣ помѣщены два «ангела господня» въ кругахъ по грудь. Въ алтарѣ представлена «Евхаристія». Но затѣмъ всѣ тяги арокъ по тремъ сторонамъ покрыты изображеніями мученическихъ подвиговъ Алексія, Акепсимы, Артемія, Илларіона, Климента, 70 апостоловъ и пр. Поддужныя арки сплошь покрыты сценами усѣкновеній, при чемъ голова мученика лежитъ внизу, осѣненная нимбомъ. На стѣнахъ продолжается тотъ же кругъ поясами, и художникъ съ такимъ искусствомъ разнообразитъ тему, что ни положеніе мученика, ни пріемы палача не повторяются иначе, какъ черезъ большіе промежутки: онъ, видимо, черпаетъ изъ обильныхъ иллюстрацій Миней и Менологіевъ. Насколько непріятно поражаетъ здѣсь всякая натуральность, настолько отдѣльныя фигуры святыхъ, поставленныя внутри арокъ, кажутся величавыми и характерными. Таковы, напр., Симеонъ Богопріимецъ, Исидоръ, Вуколъ Смирнскій, Парѳеній Лампсакскій, фигуры отшельниковъ: Макарія Египетскаго, Евѳимія, Максима проповѣдника и пр., размѣщенныхъ почти гдѣ попало, среди сценъ подвиговъ, по указаніямъ календаря на февраль мѣсяцъ. На первый взглядъ, такая хаотичность кажется даже неуклюжею и забавною, но черезъ нѣсколько времени къ ней привыкаешь и начинаешь находить ее живою и вполнѣ умѣстною. Византійская архитектурная строгость въ чередованіи полей и фигуръ въ стѣнописи хороша, когда она дана въ мѣру, иначе она порождаетъ скуку и тягостное ощущеніе въ зрителѣ. Безпорядочная размалевка иныхъ аѳонскихъ стѣнъ въ притворахъ и фіалахъ указываетъ на потребность чѣмъ либо оживить однообразное построеніе восточныхъ росписей. Особенно счастливою мыслью показалась намъ роспись всего низа стѣнъ на высотѣ человѣческаго роста идущими группами, или по гречески «хорами» праведниковъ, святыхъ, іерарховъ, пророковъ, предводительствуемыхъ ангелами; къ сожалѣнію, группы полузакрыты стасидіями.

Роспись Лаврской трапезы представляется древнѣйшимъ, богатѣйшимъ и лучшимъ въ художественномъ отношеніи памятникомъ этого вида росписей. По мнѣнію Преосв. Порфирія [2]), весьма основательному, Лаврская трапеза могла быть расписана тѣмъ же критяниномъ, монахомъ Ѳеофаномъ, который расписалъ между 1535 и 1564 гг. соборы Лавры, Ставроникиты

---

1) О чемъ мы имѣемъ въ виду говорить особо, на основаніи новаго сопоставленія свидѣтельствъ у Добшютца. См. *Русскія Древности въ памятникахъ искусства*, вып. VI, стр. 132.

2) *Зографическая лѣтопись Аѳона*, стр. 218—9: «надъ входомъ въ трапезу изображены: Никифоръ Фока и І. Цимисхій, Аѳанасій и митрополитъ Серреса Геннадій, *ктиторъ трапезы*».

и Ксенофа. Громадная, крестообразно расположенная, съ абсидою на одномъ концѣ и входомъ на другомъ концѣ, противолежащемъ западной сторонѣ

38. Трапеза Лавры св. Аѳанасія.

собора Лавры, палата трапезы имѣетъ деревянный потолокъ, очень высока и освѣщена окнами, расположенными въ верхней ея части. Во всю длину палаты, по ея стѣнамъ, расположены сидѣнья, деревянныя, въ формѣ сигмы, обходящія оваломъ столы, мраморные, изъ крестообразныхъ плитъ. На высотѣ одного аршина отъ сидѣній тянутся темносѣрыя, одноцвѣтныя панели,

а затѣмъ выше всѣ стѣны, до самыхъ потолковъ расписаны сплошь множествомъ фигуръ, отдѣльно стоящихъ, сценъ, чрезвычайно сложныхъ и разнообразныхъ, и несмотря на аскетическія темы и типы, цѣлое представляетъ привлекательную декорацію, хотя строго религіознаго характера и поучительнаго содержанія. Нельзя не пожалѣть, что въ самое послѣднее время, а именно въ 1860-хъ годахъ а затѣмъ въ 1886 году вся эта роспись была освѣжена, т. е. переписана, и современный мертвенно-сѣрый фонъ нижнихъ панелей обязанъ, видимо, этой передѣлкѣ.

Трапеза была нѣкогда расписана и снаружи, по крайней мѣрѣ, съ лицевой стороны, на которой доселѣ сохранились: надъ входомъ образъ Панагіи, съ предвѣчнымъ Младенцемъ на лонѣ, и пророки, о ней благовѣствующіе. Но остальная роспись фасада уже разрушена и видны только части большихъ фигуръ, изображенныхъ въ рядъ по фасу; у входа вновь и съ нарушеніемъ всякаго ансамбля нарисованы архангелы Гавріилъ и Михаилъ, уже въ новой иконописной манерѣ конца XIX вѣка, съ итальянскою миловидностью, съ тѣнями отъ ногъ на землѣ и пр. Навѣсъ передъ фасадомъ на деревянныхъ столбахъ истлѣлъ и грозитъ разрушеніемъ, какъ и многія части Лавры. Самая палата трапезы нынѣ стоитъ открытою и безъ употребленія, такъ какъ Лавра перешла отъ киновіальнаго общежитія къ идіориѳму или штатному сожительству, и, при наступившихъ въ послѣднее время тяжелыхъ денежныхъ обстоятельствахъ Лавры, приходится ожидать быстраго разрушенія драгоцѣннаго памятника. Уже и теперь, для укрѣпленія стѣнъ, верхняя часть росписи пробита связывающими стѣны балками, а между тѣмъ крыша остается худою и кое-гдѣ просвѣчиваетъ, окна не вставлены и частью заложены.

Войдя внутрь трапезы, у самаго входа, на входной стѣнѣ и надъ дверьми и по обѣ стороны видимъ сложное изображеніе *Страшнаго Суда*, рознятое въ видѣ ряда сценъ и детальныхъ композицій, снабженныхъ длинными греческими надписями, уставнаго письма. Вверху представленъ Судія-Христосъ Вседержитель, въ кругу, на херувимахъ и серафимахъ и по сторонамъ его Предтеча и Богоматерь, стоящіе, и 12 Апостоловъ на своихъ торжественныхъ сѣдалищахъ. По аркѣ (табл. III) надъ дверью четыре ангела, преклоняющіеся передъ Славою Господнею — любопытное сочетаніе иконографической темы съ мѣстомъ для нея на тягѣ арки, правда, весьма нерѣдкое въ византійскомъ искусствѣ, унаслѣдовавшемъ вкусъ къ подобнымъ пріемамъ «скенографіи». По обѣ стороны арки поставлены дважды фигуры въ препоясаніи рабочаго и въ войлочномъ петазѣ съ надписями евангельскихъ текстовъ: на одной — ἐφ' ὅσον ἐποιήσατε ἑνὶ τούτων τῶν ἀδελφῶν μου τῶν ἐλαχίστων и пр. и на другой — ἐφ' ὅσον οὐκ ἐποιήσατε и пр., и въ сторонѣ группы людей, обращающихся къ Судіи съ словами признанія, по Еванге-

лію, на тему: «когда мы видѣли Тебя алчущимъ» и пр. [1]). Подобныя иллюстраціи предметовъ и лицъ, упоминаемыхъ въ текстѣ, безъ всякаго отношенія его къ смыслу, вошли въ силу въ византійскомъ искусствѣ уже при концѣ его и, въ большинствѣ случаевъ, только уродуютъ его иконографію. И настоящая не составляетъ исключенія: не къ чему было изображать «малѣйшаго изъ малыхъ сихъ», когда рѣчь идетъ уже о совершившемся моментально Судѣ, и обѣ стороны входа ясно представляютъ праведныхъ или воскресшихъ для жизни вѣчной и грѣшниковъ, воскресшихъ для муки вѣчной. Первое царство изображено направо отъ входа: представленъ «уготованный престолъ» ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου: кресло рѣзное, съ крестомъ, копіемъ и тростью и Евангеліемъ на покрытой подушкѣ; по сторонамъ павшіе на колѣна Адамъ и Ева (имена надписаны) какъ образъ всего преклонившагося праведнаго, искупленнаго человѣчества. Ниже на это видѣніе ангелъ указываетъ лежащему и проснувшемуся Даніилу. Во гробѣ подымаются съ мольбою къ Богу воскресшіе. На лѣвой сторонѣ двѣ группы воскресшихъ, группа ангеловъ и нѣсколько демоновъ спорящихъ за жертвы передъ вѣсами: ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης. Огненная рѣка течетъ, расширяясь, и въ нее ангелъ погружаетъ вынырнувшаго грѣшника.

Согласно съ построеніемъ росписи на входной стѣнѣ, боковыя стѣны представляютъ рай и адъ и дополнительныя сцены Страшнаго Суда. Справа отъ входа (рис. 34) большая группа праведныхъ: апостоловъ, (съ Павломъ во главѣ), Пророковъ (съ Давидомъ и Соломономъ), Святителей (І. Златоустъ и пр.), мучениковъ входятъ, предводительствуемые Петромъ, открывающимъ запертую дверь, въ рай: надъ входомъ херувимъ съ двумя копьями и надпись: ἡ φλογίνη ῥομφαία. За этимъ входомъ въ двухъ картинахъ, одна надъ другою, образъ Рая: Богоматерь на тронѣ съ 2 ангелами и входящій изъ двери благоразумный разбойникъ, а ниже этого Исаакъ, Авраамъ и Іаковъ, сидящіе на скамьѣ, держатъ въ покровахъ крохотныя головки душъ праведныхъ. Наверху, окруженныя славою облачною, какъ бы густою листвою, движутся къ Судіи группы отшельниковъ, святыхъ женъ, монахинь, мучениковъ, святителей и пророковъ.

---

1) Въ росписи 1607 г. Страшнаго Суда ц. на оз. Преспѣ въ зап. Македоніи П. Н. Милюковъ нашелъ въ pendant къ Судіи-Христу «фигуру съ сѣдою бородою, въ пастушеской одеждѣ, съ голыми ногами и съ двумя длинными посохами въ рукахъ, перекрещивающимися въ видѣ буквы X. На верхнихъ частяхъ посоховъ укрѣплены — повидимому — связки веревокъ, приходящіяся у плечей фигуры; отъ плеча къ плечу тоже идетъ веревочная гирлянда. На головѣ фигуры шапочка въ видѣ остроконечнаго колпака». Очевидно, это тотъ же образъ «малѣйшаго изъ малыхъ», но въ болѣе натуралистическомъ типѣ, чѣмъ античная фигура рабочаго, переданная по традиціи, въ Лаврской картинѣ. См. П. Милюкова *Христіанскія древности западной Македоніи. Извѣстія Рус. Арх. Инст. въ К—полѣ*, IV, 1, Софія 1899, стр. 21—151. Ср. также, кромѣ указанныхъ ранѣе другими памятниковъ, роспись во Владимірскомъ Успенскомъ ж. Княгин. монастырѣ, къ сожалѣнію, переписанной.

Именно въ этой части росписи есть мѣста, повидимому, уцѣлѣвшія отъ переписыванія и сохранившія высокую красоту фигуръ, хотя черезчуръ

34. Лаврская трапеза: роспись справа отъ входа.

удлиненныхъ, и ликовъ, благообразныхъ, съ тонкимъ оваломъ, строгою правильностью и вмѣстѣ миловидностью чертъ. Правда, въ крайней схема-

тичности драпировокъ, въ мертвенности позъ и выступающихъ ногъ, въ мелкихъ морщинахъ, покрывающихъ сѣтью лица старцевъ, въ однообраз-

35. Ватопедъ. Страшный Судъ въ нарѳикѣ.

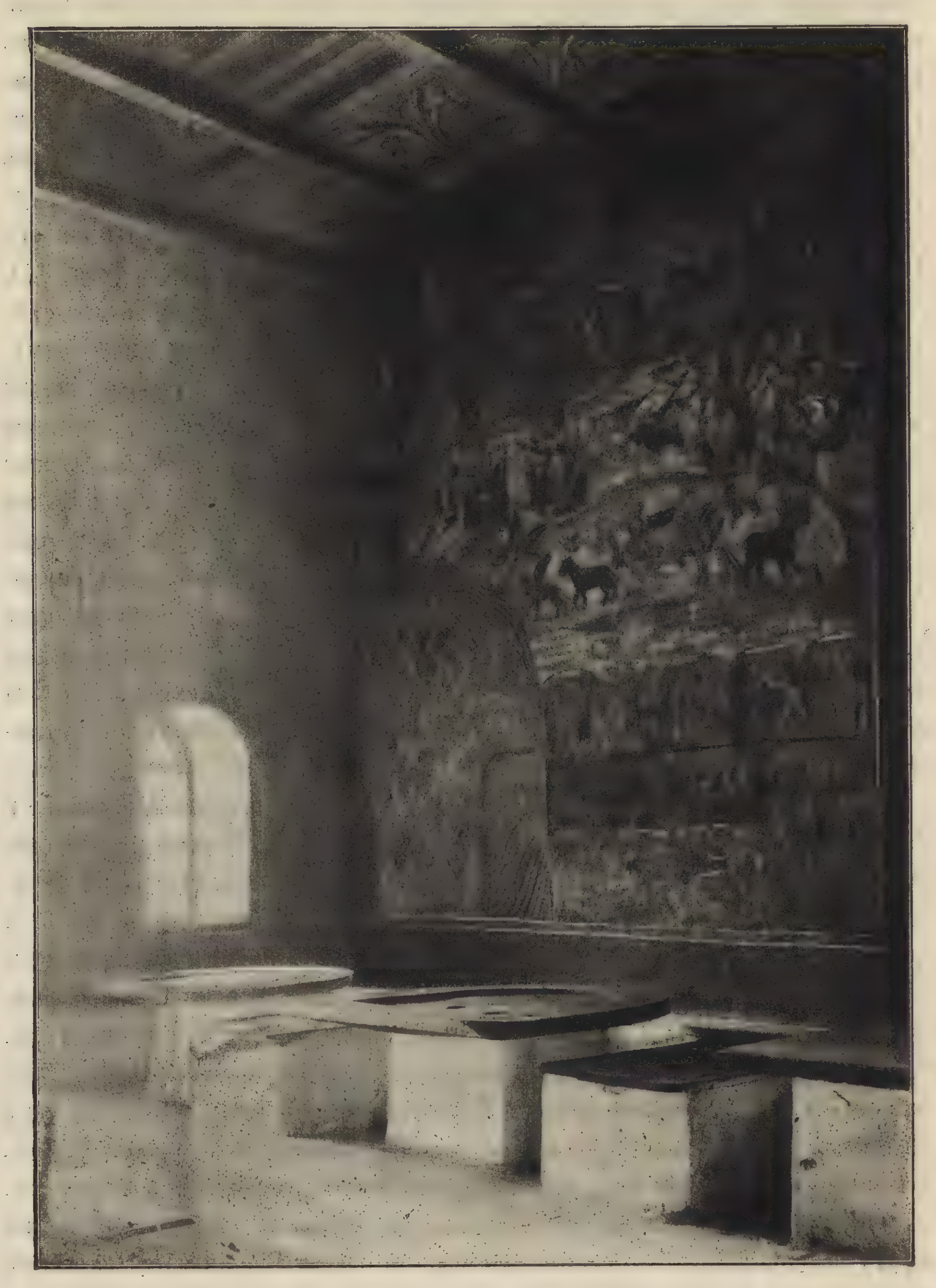
номъ выраженіи всякаго лица, въ какой то истощенной красотѣ типовъ сказывается мертвящая рутина и застой, безсмысленно кружащійся въ

паутинѣ мелочныхъ внѣшнихъ формъ и пріемовъ. Это состояніе мертвеннаго застоя наступило для византійскаго искусства задолго до паденія Константинополя и унаслѣдовано мастерскими Аѳона, но въ лучшія эпохи оживлялось новыми движеніями, какъ напр. въ XVI вѣкѣ вообще и во время Панселина въ частности. И, тѣмъ не менѣе, господство рутины привело аѳонскую иконопись къ неизбѣжному результату всякаго застоя: разложенію той самой основной традиціи, которая сохраняется только подъ условіемъ жизни въ искусствѣ, т. е. дальнѣйшаго совершенствованія внутренняго или формальнаго. Стоитъ только сравнить эту роспись Страшнаго Суда въ Лаврѣ съ аналогичною росписью въ нартексѣ Ватопеда (рис. 35), чтобы видѣть, какую мертвую и сухую схему представляетъ аѳонская стѣнопись, когда она не затронута какимъ либо художественнымъ движеніемъ. Ватопедская картина Суда скомпонована въ характерѣ многоличной иконы и стѣснена на пространствѣ, втрое меньшемъ противъ Лаврской росписи того же Страшнаго Суда, и между тѣмъ обѣ росписи почти тождественны въ составѣ и чрезвычайно близки по композиціи и рисунку. И здѣсь тѣ же Адамъ и Ева по сторонамъ трона, бѣдный, группа праведныхъ, хоры пророковъ, іерарховъ, мучениковъ, аскетовъ, то же шествіе въ рай и символическіе образы Рая и пр. Но все это исполнено въ скудномъ ремесленномъ пошибѣ, который превратилъ былое, правда, нѣсколько вычурное изящество византійскихъ условныхъ драпировокъ въ тупую, скучную схему. И слѣда нѣтъ прежней миловидности молодыхъ лицъ и характерности въ типѣ старцевъ, нагія фигуры и прямо уродливы.

И въ развитіи темы лаврская картина (рис. 36) несравненно живѣе и богаче ватопедской: въ первой цѣлая стѣна посвящена сценамъ воскресенія мертвыхъ и адскихъ мученій; въ этихъ сценахъ очевиденъ, нѣкоторый творческій замыселъ и желаніе представить традиціональныя формы живѣе и разнообразнѣе. Ангелъ трубитъ надъ землею. Земля ѣдетъ на львѣ, и левъ изрыгаетъ дѣтскую фигуру, а рядомъ хищные звѣри и птицы, гады, фантастическій грифонъ и пр. возвращаютъ проглоченные ими куски тѣлъ. Четыре царя въ рядъ сидятъ на тронахъ: Навуходоносоръ, Киръ, Александръ съ обнаженнымъ мечемъ и Августъ съ копьемъ, и посреди нихъ бьются падающій баранъ (по надписи Дарій) и козелъ—Александръ [3]). Это, очевидно, прибавка нѣкоего книжника—въ Ватопедской росписи этого нѣтъ. Но въ обѣихъ росписяхъ представлено по обычному способу, но не въ кругу четыре звѣря, а въ морѣ, гдѣ видно и олицетвореніе моря; изъ нихъ надъ грифомъ надпись: Τὸ πρῶτον τοῦ Θηρίωνος, подобіе медвѣдя (ὡς ἄρκτον),

3) Въ росписи 1743 г. ц. Германа у озера Преспы въ Македоніи представлены Киръ, Поръ, Дарій и Александръ, см. Милюкова П. Н. «Христ. древ. зап. Макед. стр. 40.

барса, звѣрь рогатый и т. д. четыре звѣря апокалипсиса, изображенные очень наивно и грубо. Ниже всего остальнаго представлена разверстая



36. Лаврская трапеза. Слѣва отъ входа.

пасть адскаго змія ὁ σχώληξ, проглатывающая огненную рѣку съ жертвами, и демономъ на двуглавомъ морскомъ чудищѣ, а въ сторонѣ, въ 10 отдѣле-

ніяхъ, изображены адскія мученія. Лаврскій живописецъ, видимо знакомый съ натурализмомъ европейской живописи, старался достичь именно въ передачѣ адскихъ мученій реальности и въ формахъ и въ колоритѣ, при помощи свѣтотѣни, моделлировки тоновъ и пр. Такъ фигуру дымчатаго демона съ вылѣзшими изъ орбитъ глазами мастеръ выполняетъ разными тонами сепіи и индиго, *внѣшній мракъ* передаетъ зелеными тѣнями и красноватыми отбликами на тѣлахъ людей. *Тартаръ* представленъ двумя царями. Отступникъ Юліанъ обвитъ змѣею. Представлены въ типическихъ образцахъ: οἱ φιλήδονες, κλέπται, προδόται, μεθύσοι. Скрежетъ зубовъ представленъ людьми мучащимися въ пламени. Наиболѣе любопытенъ *антихристъ*, въ богатыхъ одеждахъ, окруженный людьми и демонами.

Въ поперечномъ нефѣ по низу написаны поучительныя и эмблематическія сцены: *жертвоприношенія Исаака*, *Иліи въ пустынѣ*, получающаго приношеніе хлѣба отъ ворона, *древа Іессеева*, *вселенскихъ соборовъ* (перваго), *Лѣствицы Іоанна Климака*, *житія Герасима* и пр. Выше въ томъ же и въ среднемъ нефѣ помѣщены сцены изъ житій Іоанна Предтечи, св. Евграфа, Ермогена, Патапія, Николая Чудотворца, Игнатія, Аѳанасія Аѳонскаго, Космы и Даміана, Пигасія, Аѳѳонія, Акиндина, Ельпидифора и Анемподиста, Акепсима, Павла Исповѣдника, Кипріана, Діонисія Ареопагита, Сергія и Вакха, Пелагіи, ап. Іакова, Евлампія, Филиппа и др. Верхній поясъ средняго нефа образуетъ циклъ евангельскій и сюжетовъ протоевангелія. Ниже евангельскаго цикла въ среднемъ и поперечномъ нефѣ расположены по числамъ Минеи, начиная съ угла слѣва отъ абсиды, въ типѣ ватиканскаго Менологія, съ *дѣяніями* и мученическою кончиною святого. Минеи охватываютъ два начальные мѣсяца: сентябрь и октябрь.

Лѣствица Климака представлена (рис. 37) въ одной (въ миніатюрахъ: *выходной*) сценѣ восхожденія по лѣстницѣ добродѣтелей монаховъ, съ ангелами помогающими и демонами стаскивающими слабыхъ и грѣшныхъ въ геенну огненную, разверзающуюся у подножія. Справа изъ монастыря вышедшая группа монаховъ поучается игумномъ. Спаситель принимаетъ достигшихъ вершины, держа рукописаніе: «пріидите вси труждающіеся» и пр., все это по шаблону, подробно описанному въ «Подлинникѣ» и мало интересному [1]).

Но среди извѣстныхъ банальныхъ изображеній мы встрѣчаемъ здѣсь двѣ особо любопытныя и многознаменательныя сцены поучительнаго содержанія, назначенныя пріучать аскета къ непрестанному размышленію *о смерти* и распространившіяся въ византійской иконографіи съ XIII столѣ-

1) Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, Ἀθῆναι, 1885, p. 242.

тія, времени появленія обильной аскетической литературы этого рода, зачастую съ обильными же иллюстраціями.

37. Трапеза Лавры св. Аѳанасія. «Лѣствица» Климака.

На одной фрескѣ (рис. 38) видимъ посреди двухъ высокихъ и обнаженныхъ скалъ (образъ пустыни — въ данномъ случаѣ, міровой пустыни), на сферѣ, какъ бы несущейся въ пространствѣ, образъ смерти, побѣдоносно стоя-

щей съ косою въ рукахъ. Надъ смертью надпись: Τὸ δὲ μου δρέπανον πάντας ἀνθρώπους καὶ γίγας διχάσει θάνατος καὶ τάφος γὰρ κατασταθήτω μου ἡ ἐξου-

38. Трапеза Лавры св. Аѳанасія.

σία ἐκ τῶν ἀδυνάτων φεύξασθαι τούτου τοῦ ποτηρίου. По всей землѣ, между скалъ, навалены тѣла умирающихъ, какъ спѣлаго хлѣба, скошеннаго косою смерти: воиновъ, знатныхъ, духовныхъ, чернаго люда. Въ пещерѣ у подножія скалы, у входа сидитъ отшельникъ и скорбно дивится всемогуществу

смерти. Справа отъ смерти видно раскрытое сіяніе духовнаго неба, ангелы несутъ къ нему праведныя души, спеленатыя и прикрытыя покровами, другіе принимаютъ эти души внизу отъ умирающихъ; то-же съ грѣшными душами творятъ черные демоны, мечущіе нагія души грѣшниковъ въ адскій огонь, пылающій изъ жерла адской пропасти внизу.

Слѣдующая поучительная картина (рис. 39) относится къ разряду извѣстныхъ аскетическихъ поученій о смерти. Престарѣлый отшельникъ, Сисой Великій, египетскій аскетъ, среди пустыни (обозначенной по греческому способу двумя скалистыми холмами) находитъ разверстый гробъ и, видя внутри его человѣческій скелетъ, предается сокрушенію; сбоку греческая надпись: ὁρῶν σὲ, τάφε и пр. взята изъ Іоанна Дамаскина и въ славянскомъ переводѣ гласитъ слѣдующее: «зрю тя, гробе, и ужасаюся видѣнія твоего, и сердечно плачущую слезу проливаю, долгъ душе дательный, во умѣ своемъ пріимаю, како убо пріиму конецъ, увы и таковаго, о горе, о горе, охъ, охъ, смерть, кто можетъ избѣжати тя» (до сихъ поръ). Текстъ этотъ приводится обычно и въ нашихъ *Синодикахъ* и сопровождается соотвѣтственными миніатюрами, но человѣкъ, скорбящій надъ гробомъ, или самъ Іоаннъ Дамаскинъ, на свиткѣ котораго написано также: «пріидите и плачитеся на гробѣ; гдѣ доброта человѣческая, гдѣ красота?», или мірянинъ, или даже группа монаховъ съ игумномъ, ихъ поучающимъ, согласно обычному византійскому пріему иллюстрацій въ подобныхъ аскетическихъ книгахъ [1]).

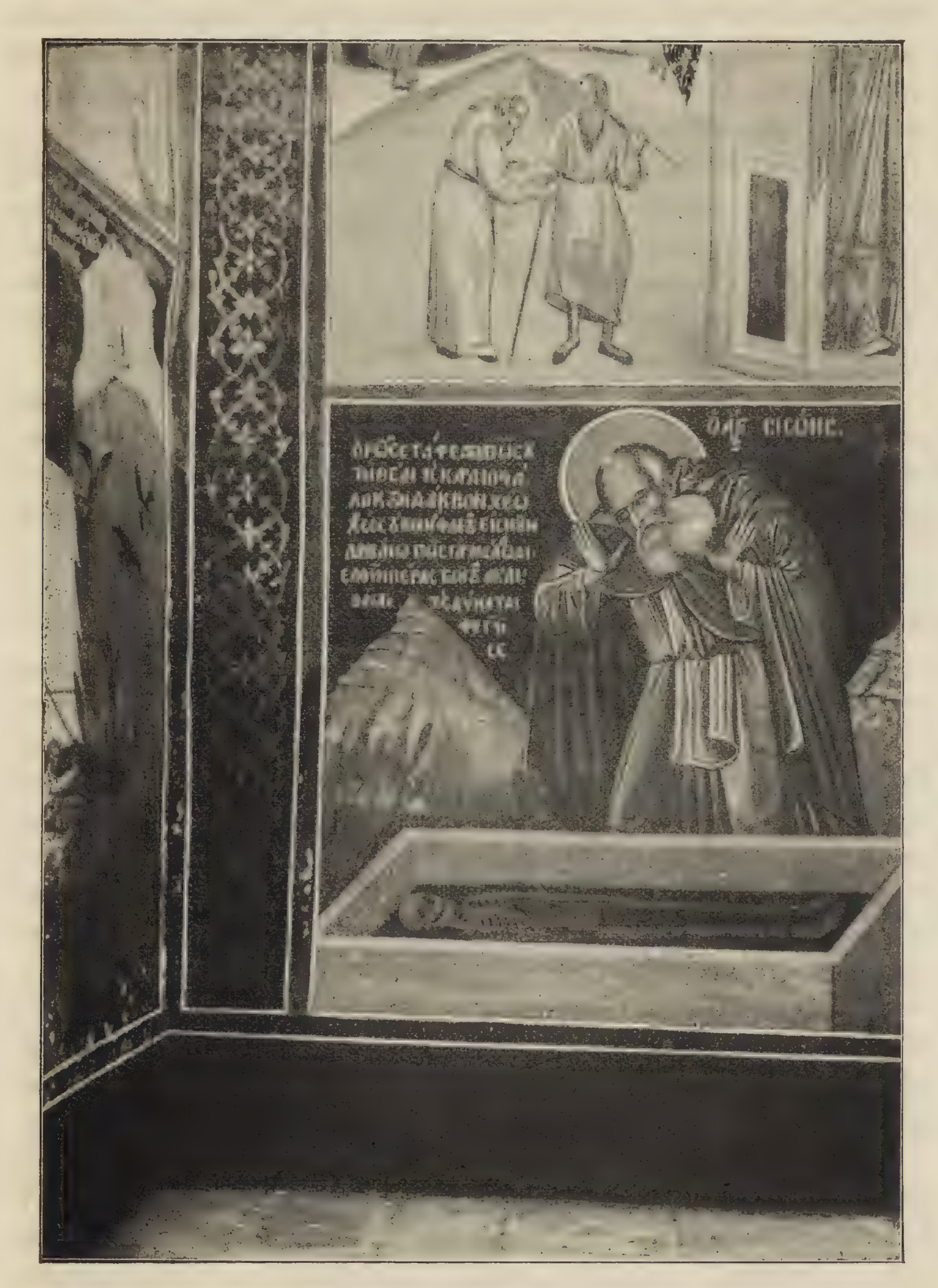
Не входя въ дальнѣйшія подробности (быть можетъ, однако, болѣе интересныя, чѣмъ общее сравненіе), но ради указанія на историческое значеніе этихъ стѣнописей, кратко отмѣтимъ, что онѣ вполнѣ соотвѣтствуютъ знаменитой фресковой росписи Пизанскаго Кампо Санто, съ его знаменательными въ исторіи итальянскаго и міроваго искусства сюжетами: *Тріумфа Смерти и Страшнаго Суда.* Извѣстно, что центральная картина такъ-называемаго «Тріумфа Смерти» представляетъ [2]) также сцену безпощаднаго избіенія человѣческаго стада смертью, слетающею съ небесъ въ дикомъ, неотвратимомъ порывѣ, съ косою, замахнутою надъ жалкими ея жертвами. И здѣсь смерть является «гигантскою» фигурою (не скелета, но старухи), и мѣсто дѣйствія также глубокая долина у подножія горъ, «долина плача», и здѣсь ангелы и демоны принимаютъ и уносятъ души въ небесныя обители и въ адскій огонь, разверзшійся здѣсь (по условіямъ сцены) наверху,

---

1) «Синодикъ Колясниковской церкви», изд. Имп. Общ. Люб. др. Письм. на средства Г. В. Юдина, вып. 1, лл. 58—59, 64—65 и вып. 2, стр. 11 и 15. 1896—1899.

2) Кромѣ древнихъ и старыхъ описаній «Тріумфа Смерти» у Вазари, Бальдинуччи, Кавальказелле, см. новыя изслѣдованія: P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, 1878; S. B. Supino о фрескахъ въ *Archivio Storico dell'arte*, VII, 1894, *Il Campo Santo di Pisa*, 1896 и S. Morpurgo, *Epigrafi in rima del Camposanto di Pisa*, въ Arch. Stor. d. Arte, 1899, I—III, p. 51—87).

въ скалахъ. Но здѣсь сцена тріумфа обставлена, какъ извѣстно, встрѣчею трехъ труповъ въ раскрытыхъ гробахъ кавалькадою знатныхъ кавалеровъ



39. Трапеза Лавры св. Аѳанасія.

и дамъ и поучительною проповѣдью имъ блаж. Макарія, далѣе: сценами изъ жизни (anacoreti) отшельниковъ (Иларіона, Макарія, Павла, Антонія,

Маріи Египетской, Пафнутія и Онуфрія) и сценою «веселящейся компаніи» (gaudenti). Сценѣ отшельнической жизни въ греческой иконописи (и стѣнописи, вѣроятно) отвѣчаетъ у грековъ *икона житія св. Ефрема*, о которой скажемъ особо, тогда какъ сцена веселой компаніи, явно, итальянскаго происхожденія и литературной закваски (Боккаччіо). Самыя надписи въ литературной итальянской передѣлкѣ отвѣчаютъ греческимъ по смыслу и характеру: «O Morte, medicina d'ogni pena, Dè vienci a dare omai l'ultima cena»! «Io non attendo (ad altro) che a spenger vita, Menando la mia falce sí attondo, Infino a che nessun ci rimarrà» etc. Подробный разборъ отношеній аѳонскихъ фресокъ XVI—XVII вѣковъ къ итальянскимъ XIV вѣка требуетъ анализа обширной группы византійскихъ аскетическихъ композицій въ періодъ XIII—XVI вѣковъ и въ данномъ случаѣ неумѣстенъ.

Въ среднемъ нефѣ креста, образуемаго расположеніемъ трапезы, расписано три пояса, одинъ надъ другимъ: по низу, на виду у трапезующихъ, стоятъ преподобные, держа на развернутыхъ свиткахъ, передъ глазами зрителей, свои изреченія о монашеской жизни, обыкновенно изъ семи, восьми строкъ, крупными буквами. Выше сплошной рядъ нераздѣленныхъ картинъ изъ Миней за сентябрь и октябрь, еще выше сцены акаѳиста Божіей Матери, житія Іоанна Предтечи. Въ боковыхъ рукавахъ креста представлено житіе св. Аѳанасія Аѳонскаго, Древо Іессеево и пр. Все это сильно переписано и потребовало бы продолжительныхъ техническихъ осмотровъ, чтобы рѣшить, насколько уцѣлѣло въ росписи древнихъ образцовъ: многія изъ прорисей собр. Севастьянова сняты съ фресокъ Лаврской трапезы, но, повидимому, съ того времени трапеза была опять переписана, и изображенія не подходятъ вполнѣ къ тому, что́ мы видимъ въ настоящее время и что́ представляютъ изданныя здѣсь фототипіи (табл. IV—VIII), но какая тому причина, не знаемъ, такъ какъ возможно, что иныя прописи сняты съ фресокъ другихъ монастырей, также переписанныхъ, или потемнѣвшихъ съ того времени и ставшихъ неразличимыми (какъ напр. трапеза въ Ксенофѣ), или даже вовсе исчезнувшихъ — все это на Аѳонѣ обстоятельства, не только возможныя даже въ такой краткій періодъ 40 лѣтъ, но даже совсѣмъ обычныя.

Въ порядкѣ слѣдованія, по лѣвой сторонѣ главнаго нефа (табл. IV) изображены: Св. *Евфросинъ*, *Алексѣй* Божій человѣкъ въ короткой туникѣ (голова напоминаетъ Предтечу въ картинѣ Иванова). *Іоаннъ Коловъ* († около 422 г.), извѣстный своимъ послушаніемъ (выращенное имъ вновь поливкою сухое дерево) подвижникъ горы Нитрейской въ Египтѣ, въ монашескихъ одеждахъ, но не малорослый, какъ предполагаютъ по его прозвищу, мощная фигура старца съ большою окладистою бородою. *Павелъ Латрскій* (въ окр. Милета, † 955 г.), пастухъ, игуменъ, отшельникъ: высоко характер-

ная голова (прорись Севастьянова лучше и своехарактернѣе, брови не нахмурены, на головѣ только чубъ волосъ, благословеніе не именословное, но троеперстное), поверхъ мѣховой милоти монашескій аналавъ; фигура при Севастьяновѣ была снизу разрушена, нынѣ одежда реставрирована уже безъ пониманія. Св. *Пименъ*—наставникъ Павла Латрскаго. *Макарій римскій* въ отшельнической милоти. *Ѳеодоръ Студитъ*. *Ѳеофанъ* по надписи (ὁ γραπτὸς = «начертанный») исповѣдникъ и «піитъ» и братъ его *Ѳеодоръ* «начертанный», подвизавшіеся въ срединѣ IX стол. († ок. 847 г.), изъ монастыря св. Саввы освященнаго, и пострадавшіе за иконопочитаніе при Львѣ армянинѣ. Пр. *Моисей Муринъ*, характерная голова, держитъ свернутый свитокъ. Преп. *Стефанъ Новый*, кромѣ развернутаго свитка съ изреченіемъ, держитъ маленькій кіотъ съ иконою благословляющаго Спаса. Пр. *Нилъ*, постникъ синайскій († около 450 г.), мощи перенесены были изъ Константинополя на Аѳонъ. Св. *царевичъ Іоасафъ*, *Макарій Великій* († 390), «отецъ пустыни»: голова преподобнаго оказывается совершенно переписанною послѣ Севастьянова и имѣла ранѣе вовсе не суровую экспрессію. Преп. *Мартиніанъ*, палестинскій подвижникъ V вѣка. *Максимъ исповѣдникъ*, игуменъ, обличитель монофелитовъ, † 662 г. (переписанъ). Св. *Харитонъ*. *Ѳеодосій Киновіархъ*, † 529 г. Затѣмъ слѣдуетъ роспись игуменскаго мѣста трапезы, устроеннаго въ видѣ абсиды съ двумя нишами на западной сторонѣ зданія. Согласно съ указаніями Ерминіи, въ конхѣ абсиды представлена Тайная Вечеря (позднѣйшаго типа: Спаситель сидитъ посреди учениковъ, къ Нему на грудь склонился Іоаннъ, одинъ изъ учениковъ протягиваетъ руку къ рыбѣ, Іуда въ концѣ стола придвигаетъ руку къ хлѣбцу и т. д.) Поверхъ сцены: Благовѣщеніе и пр. По низу въ абсидѣ святые іерархи: Василій Великій, Григорій Богословъ, Іоаннъ Златоустъ съ изреченіями, начертанными на свиткахъ, и Григорій Палама; въ нишахъ: Іоаннъ Креститель, проповѣдующій съ крестомъ въ рукѣ, и Богоматерь—«Великая Панагія» съ образомъ Эммануила на груди, воздымающая руки. По стѣнамъ налѣво и направо отъ абсиды: *Антоній Великій*, *Николай*—игуменъ студійскаго монастыря, защитникъ иконопочитанія, † 868 г. (нельзя не отмѣтить, въ видахъ иконографическихъ, что голова св. Николая здѣсь явно скопирована съ лика Николая чудотворца мирликійскаго). *Евфимій Великій*, преп. палестинскій.

По правую сторону нефа (VII и VIII табл.) стоятъ: *Савва Освященный*, *Илларіонъ Великій*. Далѣе: *Ѳеофанъ ὁ τοῦ μεγάλου ἀγροῦ* (на Принкипо) или Сигріанскій подвижникъ, житіе котораго передано Метафрастомъ († 818—820 гг.). *Давидъ Солунскій* (ск. 540 г., 26 іюня). *Варлаамъ*, учитель царевича индійскаго Іоасафа. *Дороѳей*, египетскій пустынникъ. *Іоаннъ Дамаскинъ*, сохранившій здѣсь свой сирійскій головной покровъ, но не типъ

лица (въ прориси весьма моложавый). *Косма піитъ* (противъ кальки Севастьянова вся фигура цѣликомъ передѣлана: голова написана по шаблону, наиболѣе принятому для отшельническаго типа, облачена въ головное покрывало, обычное для палестинскихъ и египетскихъ пустынножителей, чего въ прориси вовсе нѣтъ; самое изреченіе взято иное). *Арсеній Великій. Ефремъ Сиринъ* († 379 г.), котораго ликъ переписанъ и утратилъ цвѣтущій характеръ мужества. Св. *Іоанникій Великій*, виѳинскій преподобный. Св. *Андрей, Христа ради юродивый* († ок. 950 г.), котораго голова исполнена по типу ап. Андрея. *Лука Стиріотъ*, преп. Элладскій или Фокидскій, подвизавшійся близъ Стирія (род. между 890 и 896, † 946 — 949), отшельникъ, прославленный строгостью жизни и кротостью души. *Павелъ Ѳиваидскій* отшельникъ († 342 г.) и почитаемый съ нимъ въ одинъ день (15 января) Св. *Іоаннъ Кущникъ* († ок. 450 г.), изображенный, сравнительно съ прочими, молодымъ и съ Евангеліемъ въ рукахъ, точно такъ же, какъ въ Менологіи Имп. Василія Македонянина. Преп. *Киріакъ* анахоретъ († ок. 555 г.) и *Пахомій* Великій Ѳиваидскій.

Роспись церкви Ксенофа во имя св. Георгія исполнена, по надписи надъ дверью, въ 1545 году и, благодаря бѣдности монастыря, мало переписана и сохранила древній характеръ. Что живопись имѣетъ пошибъ критской школы, въ лицѣ Ѳеофана въ 1565 году, по преданію, расписавшей храмъ, возможно и по времени естественно, но надпись называетъ ктиторами архонтовъ Угровлахіи, и вовсе не называетъ Ѳеофана критянина. Надъ входомъ (табл. X) изображено «Недреманное Око», выше «Распятіе» и «Успеніе», по своду сцены Страстей, по низу святые по грудь и въ кругахъ. По рукавамъ большія картины «Крещенія, Срѣтенія, Положенія во гробъ, Воскресенія, Тайной Вечери». На восточной сторонѣ чудеса Христа, въ абсидѣ «Богоматерь съ младенцемъ», ниже «Евхаристія», по сводамъ «Вознесеніе, Сошествіе Св. Духа, Трапеза въ Еммаусѣ, Чудесный ловъ рыбы, ниже «Евхаристіи» Святители.

Во внѣшнемъ нартексѣ, нынѣ соединенномъ съ трапезою подъ одною крышею, въ нишѣ (рис. 40) написаны ктиторы, на средства которыхъ расписанъ притворъ 20 сценами изъ Апокалипсиса. Эти ктиторы—господарь Угровлахіи Іоаннъ Матѳей Басараба и жена его Елена, оставившіе по себѣ память и на востокѣ разными вкладами. Въ Іерусалимской библіотекѣ есть Евангеліе, украшенное ихъ портретами, весьма близкими къ аѳонскимъ, отъ 1643 года. Надпись называетъ воеводу Іоанна матайи, то есть Маттэи. Но главный интересъ представляютъ сцены Апокалипсиса, рѣдкость въ греческихъ росписяхъ.

Въ своемъ капитальномъ сочиненіи «объ русскомъ лицевомъ апокалипсисѣ» Ѳ. И. Буслаевъ указалъ на неизвѣстность его древняго византій-

скаго оригинала: «Наши Лицевые Апокалипсисы», говоритъ онъ [1]), «дошли до насъ не ранѣе какъ отъ XVI в. и затѣмъ идутъ до текущаго столѣтія

40. Роспись нарѳика въ Ксенофѣ.

1) «Русскій Лицевой Апокалипсисъ». «Сводъ изображеній изъ Лицевыхъ Апокалипсисовъ» по русскимъ рукописямъ съ XVI вѣка по XIX». М. 1884. Стр. 47—8.

включительно. Все это болѣе или менѣе копіи или передѣлки давно утраченныхъ оригиналовъ, характеръ которыхъ, подновленный, стертый, а часто и искаженный неумѣлою рукою русскаго мастера, возможно опредѣлить въ нѣкоторой точности и въ надлежащей ясности не иначе, какъ только при помощи сравненія съ иллюстраціями и другими иконографическими и художественными произведеніями иноземными. *Сравненіе было бы* въ значительной степени облегчено, еслибы въ основу изслѣдованія можно было положить Византійскіе оригиналы: но я не знаю ни одного изъ нихъ, а глава въ Аѳонской Ерминіи іеромонаха Діонисія Фурноаграфіота о томъ, какъ изображается Апокалипсисъ, только свидѣтельствуетъ о сильномъ упадкѣ апокалипсической иконографіи на Аѳонѣ въ эпоху составленія этого руководства». Въ своемъ разборѣ сочиненія незабвеннаго русскаго ученаго, мы высказали, что Буслаевъ ясно и ранѣе другихъ показалъ въ этой части Ерминіи отсутствіе чистаго византійскаго образца и иконографію, наполненную западнымъ вліяніемъ. Повидимому—говорили мы—и вообще византійскаго оригинала полнаго лицеваго апокалипсиса не существовало, за исключеніемъ, его, отдѣльныхъ важнѣйшихъ сюжетовъ. Мы, однако, ограничивали эту византійскую среду рукописями, о которыхъ шла рѣчь въ сочиненіи Буслаева. Нынѣ мы рѣшаемся повторить тоже о стѣнной живописи [1]). Древнѣйшій источникъ апокалипсической иконографіи принадлежитъ древнехристіанскому искусству, не знавшему различія запада и востока. Величавые оригиналы римскихъ мозаикъ образуютъ основу лицеваго латинскаго апокалипсиса девятаго вѣка, и этотъ типъ представленъ Бамбергскою рукописью X-го вѣка. Сюда же примыкаютъ стѣнныя росписи романскихъ храмовъ. Всесильное для этой эпохи вліяніе византійскихъ образцовъ на этотъ разъ отсутствуетъ: причина въ самомъ отсутствіи византійской редакціи лицевого апокалипсиса. Мы не знаемъ доселѣ ни въ храмахъ ни въ рукописяхъ ни одного примѣра [2]) такой редакціи, и потому, являлось особенно интереснымъ знать, насколько апокалипсическая роспись Ксенофа, исполненная въ 1640-хъ (приблизительно) годахъ, отвѣчаетъ Ерминіи Діонисія Фурноаграфіота, составленной, какъ то доказано преосв. Порфиріемъ, во время,

---

1) Въ изданіи: *Hans Graeven*, «Frühchristliche и mittelalterliche Elfenbeinwerke in phot. Nachbddemg», Rom, 1900, подъ № 28 имѣется любопытный рельефъ, повидимому, XI вѣка, съ фигурою Христа по Апокал. I, 12—17, съ 7 свѣщниками, со звѣздою въ десницѣ, ключами ада въ лѣвой и мечемъ у устъ. Въ описаніи рельефъ опредѣляется «западнымъ, по византійскому оригиналу». Наше мнѣніе иное, и мы рѣшительно ничего византійскаго здѣсь не находимъ, образцомъ считая древнехристіанскій рельефъ или даже западное произведеніе Карловингской эпохи.

2) Въ брошюрѣ Дм. Петковича сообщена на стр. 29 слѣдующая надпись, находящаяся въ притворѣ Аѳонскаго м-ря Павла: «Изволеніемъ Отца и споспѣшеніемъ Сына и съвершеніемъ Св. Духа писасе сеи акаѳистъ Пречистыя Богородицы и Откровеніе Іоанна Богослова въ лѣто 7195 (= 1687)». Существуетъ ли эта роспись доселѣ, намъ неизвѣстно.

близкое къ работамъ Діонисія въ Кареѣ 1701 года и стихотворнымъ сочиненіямъ его же 1733 года.

Число отдѣльныхъ сценъ Ксеноѳской апокалипсической росписи почти отвѣчаетъ Ерминіи: ихъ 20 [1]), а въ Ерминіи 24 картины: опущены повторяющіяся изображенія Бога Отца и старцевъ. Пересматривая сцены (рис. 41—42) одну за другою, мы будемъ отмѣчать только сюжетъ ея и различія съ текстомъ Ерминіи.

1. Іоаннъ Богословъ и Христосъ въ облакахъ (I, 10—20). Іоаннъ въ горной пустынѣ, не въ пещерѣ (подробность древнихъ миніатюръ). Христосъ не препоясанъ, стоитъ, благословляя обѣими руками, не держа семи звѣздъ, безъ меча въ устахъ. Нѣтъ и исходящаго отъ лика свѣта, и сіяніе замѣнено тоже облаками. Сравнивая, затѣмъ, данное изображеніе съ русскими миніатюрами («Апокалипсисъ» Буслаева, рис. краск. 1), мы видимъ въ греческомъ *византійскую* композицію и всѣ ея детальныя формы, тогда какъ въ русской нѣтъ ничего греческаго: Эммануилъ на престолѣ скорѣе романскаго характера, семь свѣтильниковъ тоже, и Іоаннъ, лежащій у ногъ Спасителя, также напоминаетъ грубѣйшее средневѣковое искусство. Въ другой миніатюрѣ почти все: и сочиненіе, и формы свои, русскія, по образцу конца XVI в., и Христосъ *препоясанъ*, какъ того требуетъ Ерминія.

2. Безначальный Отецъ и 24 старца (гл. V, 1). Сцена передаетъ во всѣхъ деталяхъ текстъ Ерминіи [2]): Отецъ, агнецъ семирогій, парящій ангелъ, фіалы, 4 знаменія Евангелистовъ и пр.

3. «Четыре всадника». (VI, 1—8). Согласно съ Ерминіею смерть держитъ длинное копье, не косу.

4. Жертвенникъ и души святыхъ мучениковъ, съ ангелами (VI, 9—11). Согласно съ текстомъ Подлинника. 5. Гора, трусъ, народъ, паденіе звѣздъ (VI, 12—17). Тождественно. 6. Земля и море, 4 вѣтра, 4 ангела, ангелъ съ печатью, ангелы съ мечами угрожаютъ вѣтрамъ. Вѣтры, какъ въ Ерминіи, въ видѣ головъ, не цѣлыхъ фигуръ. Словомъ, какъ указываетъ Буслаевъ, здѣсь тоже господствуетъ западная редакція. Далѣе № 7 Ерминіи: Отецъ, 24 старца и пр. (VII, 9—17) пропущенъ. 7. Отецъ, 7 ангеловъ съ трубами, одинъ съ курильницею, море и пр., по тексту Ерминіи 8-й картины, соединяющей пять русскихъ миніатюръ и западныхъ гравюръ въ одну сцену (VIII, 1—13). 8. Облачный ангелъ (IX, 1—12) представленъ въ видѣ фигуры, окутанной облаками. Низъ сцены закрытъ стасидіемъ. 9. (Картины Ерминіи 10 и 11 пропущены). Жертвенникъ, Іоаннъ, звѣрь,

1) Паперть Ксеноѳа покрыта, соединена съ трапезою, вся заставлена стасидіями, и нѣкоторыя сцены ими закрыты, особенно снизу.

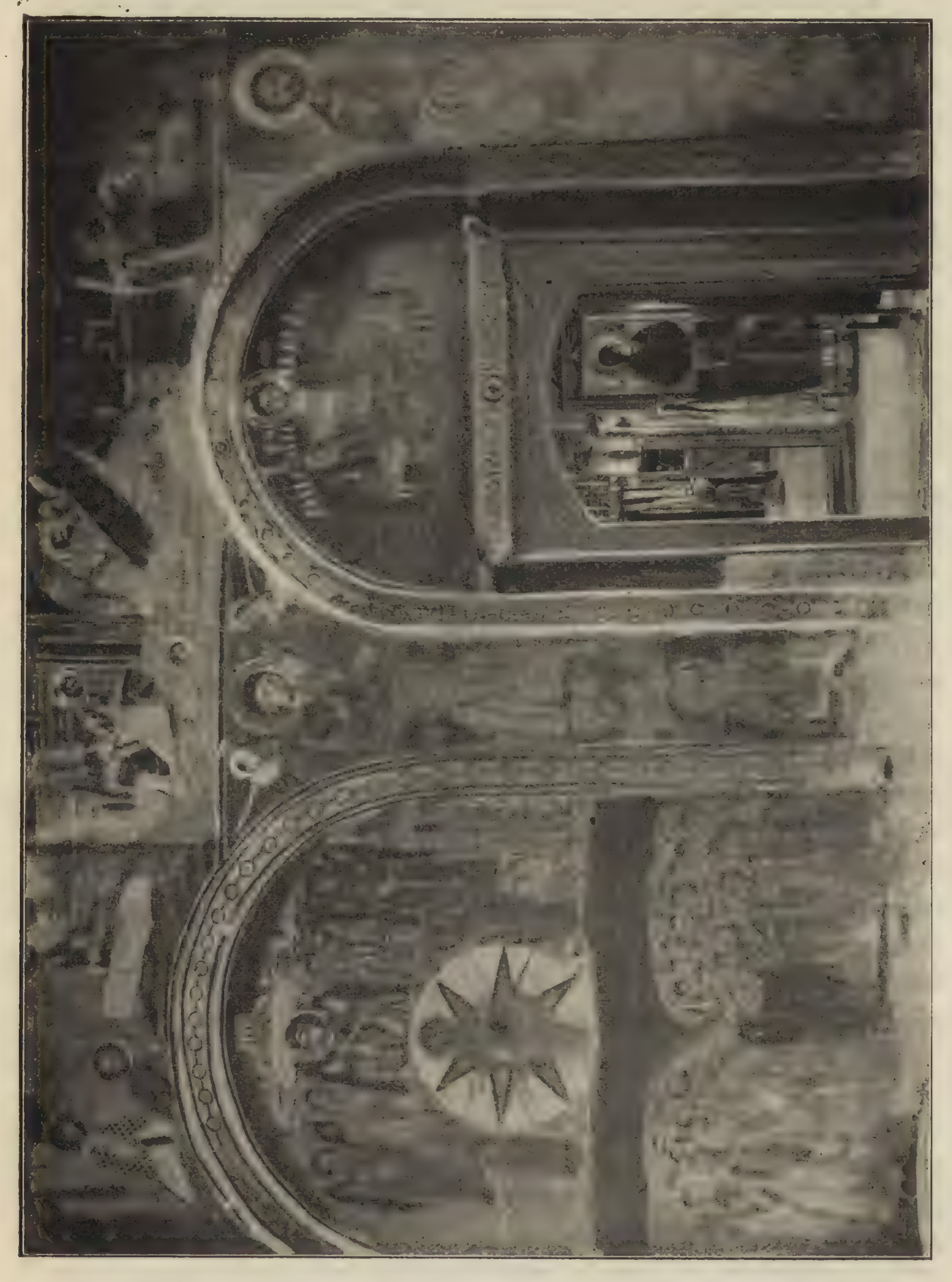
2) По переводу пр. Порфирія, не Шефера и не Дюрана, см. прим. у Буслаева на стр. 144.

Енохъ и Илія (XI, 1—14). Но близъ жертвенника домовъ разрушающихся не видно. (Картина 13-я Ерминіи пропущена). 10. Панагія, драконъ, два

41. Апокалипсическая роспись въ Ксенофѣ.

ангела держатъ въ пеленѣ Младенца. Звѣздъ въ сіяніи Пресвятой нѣтъ (на нихъ указываетъ Буслаевъ въ текстѣ Ерминіи, какъ на примѣту западной редакціи), и вмѣсто лучей солнца вокругъ всей фигуры Панагіи пред-

ставленъ ореолъ. Наконецъ, что́ самое важное—«Панагія», здѣсь представленная, дѣйствительно имѣетъ крылья и, слѣдовательно, изображаетъ собою



42. Апокалипсическая роспись въ Ксенофѣ.

Церковь небесную, а не Богородицу, какъ усматривалъ въ Аѳонскомъ подлинникѣ Ѳ. И. Буслаевъ. 11. Семиглавый звѣрь (XIII). 12. Гора, агнецъ, ангелы, паденіе Вавилона (XIV, 1—13).

Полагаемъ достаточнымъ этотъ пересмотръ для утвержденія близости фресокъ къ тексту Ерминіи.

Прилагаемъ, ради общей характеристики, два снимка (рис. 43 и 44) росписи въ монастырѣ Дохіара: достаточно полный разборъ всей росписи этого монастыря данъ въ книгѣ Брокгауза, къ сожалѣнію, только безъ должной оцѣнки того важнаго, хотя извѣстнаго автору[1]) обстоятельства, что соборъ Дохіара былъ весь заново переписанъ въ новѣйшее время, когда иконографія аѳонскихъ росписей предалась до извѣстной степени распущенному лиризму. Общій снимокъ (рис. 44) внутренности главнаго нефа съ боковою правою экседрою представляетъ, правда, незначительную часть фресокъ, отовсюду закрытыхъ паникадилами, лампами, свободными «иконостасами», стоящими посреди церкви, и утварью, но и эта часть обнаруживаетъ свѣжую перепись древнихъ фресокъ: такъ грубы лики, драпировка стоящихъ святыхъ, особенно если сравнить ихъ даже съ Лаврскою трапезою, и такъ многочисленны ошибки въ складкахъ, въ рисункѣ. Наиболѣе ясно выказывается новое письмо въ рѣзкости «оживокъ», непріятной сухости складокъ, рѣжущихъ глазъ своими острыми краями, въ пестротѣ тоновъ, въ глубокихъ тѣняхъ, дурно сгармонированныхъ съ рѣзкими бликами, въ клочковатыхъ волосахъ и крайне преувеличенныхъ пропорціяхъ. Редакція иконописныхъ темъ принадлежитъ, однако, XVI вѣку, или точнѣе, его концу, такъ какъ многое именно здѣсь отличается отъ образцовъ, избиравшихся даже Панселиномъ (по росписи Протата). Достаточно вглядѣться напр. въ иконографію сцены «возстановленія иконопочитанія», чтобы отличить новыя черты, вносимыя такъ наз. критскою школою въ иконопись: вмѣсто античныхъ облаченій, окрашенныхъ въ разные оттѣнки общаго полутона: лиловыхъ, коричнево-пурпурныхъ, голубоватыхъ, розовыхъ, блѣднокрасныхъ хитоновъ и гиматіевъ, видимъ здѣсь или пестрыя, пышныя ризы, или одежды темной охры, темнокоричневыя, темнозеленыя, синія и т. д., въ соотвѣтствіе глубокимъ тѣнямъ. Очевидно, и здѣсь имѣемъ, неизвѣстное пока, вліяніе одной изъ итальянскихъ школъ, при чемъ Панселинъ держится свѣтлыхъ тоновъ

---

1) ibid. стр. 286. Должно замѣтить, по этому случаю, что тотъ же авторъ съ особымъ удареніемъ—стр. 57 останавливается на росписи придѣла Николая Чудотворца въ Лаврѣ, какъ «происходящихъ изъ 1360 года (что невѣрно) и имѣющихъ высокое внутреннее достоинство. Ни одно изображеніе тамъ не написано налегкѣ, каждое горячо обдумано и выполняетъ сюжетъ. Въ Рождествѣ Христа Марія смиренно преклоняетъ колѣна передъ своимъ божественнымъ ребенкомъ (по нашему оригиналъ сюжета надо искать въ итальянскихъ Мадоннахъ XV—XVI вѣковъ). Картина Преображенія представляетъ обоихъ ветхозавѣтныхъ святыхъ (Моисея и Илію) на облакахъ, несомыхъ ангелами (по Рафаэлю?)». Въ Распятіи представлено, какъ разбиваютъ голени разбойникамъ (по нѣмецкимъ оригиналамъ?). Преображеніе представляетъ рядомъ съ радостью и ужасъ въ изображеніи одержимыхъ злымъ духомъ (по Рафаэлю?), укрывающихся за саркофагами и пр.

венеціанской стѣнной живописи, тогда какъ критская школа переноситъ въ стѣнопись густыя краски иконописнаго письма на доскахъ.

43. Роспись нарѳика въ Дохіарѣ.

На рис. 43 легко усматривается иконописное новшество въ колоссальномъ Деисусѣ, написанномъ въ нарѳикѣ: Спаситель представленъ здѣсь,

какъ «Царь Царствующихъ» и какъ «Великій Архіерей», сидящимъ на большомъ тронѣ: на раскрытомъ Евангеліи, положенномъ передъ грудью Спа-

44. Роспись собора въ Донарѣ.

сителя, читается: «царство мое не отъ міра сего» и пр.,—изреченіе, не занесенное въ перечень начертаній на Евангеліи, который дается даже Ерми-

ніею [1]). Изсушенная фигура І. Предтечи также указываетъ на новѣйшую перепись. Выше помѣщены: надъ дверью образъ ап. Павла, обставленный ко-

45. Роспись въ нарѳикѣ Ватопедскаго собора.

лоннами, потому что оставалось пустое мѣсто, и въ нишѣ Богоматерь, пряду-

1) Изд. 1885 г., стр. 260—261.

щая, сидя, во дворѣ Іерусалимскаго храма, и Духъ Святой, на нее нисходящій въ видѣ голубя. Затѣмъ, верхняя часть стѣны расписана «Акаѳистомъ Богородицѣ» въ 24 икосахъ, изъ которыхъ на рисункѣ воспроизведены: икосы 17—19, 23 и 24. Все это исполнено согласно (хотя не всегда буквально) съ текстомъ Ерминіи: а именно въ икосѣ: «вѣтія многовѣщанныя» и сцена по тексту, и риторы имѣютъ указанныя тамъ бѣлыя тіары; «Спасти хотя міръ» = Сошествіе во адъ Спасителя, а не сцена, нарисованная Ерминіею; «стѣна еси дѣвамъ» — Богоматерь имѣетъ на лонѣ медальонъ Еммануила, а не Младенца, какъ требуетъ Ерминія; «Поюще твое Рождество» — сзади Богоматери нѣтъ діаконовъ и пѣвцовъ, и Б. М. стоитъ на налоѣ, съ младенцемъ, передъ нею іерархъ, діаконъ, сзади нихъ псальты въ скіадіяхъ и скуфьяхъ; «о всепѣтая Мати» — нѣтъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ.

Несравненно ближе къ Ерминіи изображеніе Акаѳиста на стѣнѣ внѣшняго нарѳика Ватопедскаго собора (рис. 45): на рисункѣ нами передаются лишь немногіе икосы: «Слышаша пастыріе ангеловъ», «Боготечную звѣзду узрѣвше волсви», «Странное рождество видѣвше», «Весь бѣ въ нижнихъ», «Всякое естество ангельское удивися», «Поюще твое рождество» и «О, всепѣтая Мати». Все это почти текстуально воспроизводитъ композиціи, требуемыя Ерминіею, но рѣзко отличается отъ древней иллюстраціи «Акаѳиста Богородицѣ», какъ мы знаемъ ее черезъ посредство миніатюръ. Не входя въ подробности, которыя были бы неумѣстны въ общемъ обзорѣ аѳонскаго искусства, и не привлекая памятниковъ со стороны, мы можемъ, какъ образецъ древнихъ композицій, привести одну изъ иконъ, видѣнныхъ нами на томъ же Аѳонѣ, по близости Ивера, въ убѣжищѣ бывшаго патріарха Константинопольскаго бл. Іоакима.

Эта замѣчательная икона находится въ церкви св. Евстаѳія Плакиды, имѣетъ большой размѣръ (90 и 72 сант.), хорошаго (рис. 46) письма XVII вѣка, изображаетъ Одигитрію, съ надписью этого имени, съ двумя ангелами въ небесахъ и «акаѳистомъ» на поляхъ иконы. Богородица представлена въ пурпуровой фелони и зеленомъ хитонѣ, зеленомъ (т. е. бѣломъ) чепцѣ, съ взглядомъ, покойно устремленнымъ на молебщика. Правая рука приподнята въ тихомъ и благоговѣйномъ движеніи, какъ бы вызванномъ благословеніемъ Младенца. Какъ на другихъ иконахъ Одигитріи, нами описанныхъ, хитонъ Младенца представляетъ мельчайшую шраффировку, свитокъ, упертый въ колѣно и большой лобъ Младенца, все это — признаки, видимо, относящіеся къ неизвѣстному оригиналу, но повторенные сотнями иконъ. Но образъ исполненъ хорошо только въ техническомъ отношеніи и щеголяетъ мелкою и сухою выпискою, которая особенно замѣчательна въ крошечныхъ «миніатюрахъ» акаѳиста,

вновь соперничающихъ съ письмомъ греческихъ лицевыхъ рукописей XII вѣка[1]).

46. Икона Б. М. съ «Акаѳистомъ» въ цер. Евстаѳія Плакиды.

1) Наиболѣе сходства въ композиціи икона имѣетъ съ извѣстною синодальною греческою рукописью Акаѳиста XII вѣка.

Миніатюры представляютъ нѣкоторые варіанты противъ схемы, переданной въ «Ерминіи». Такъ, 1) «Ангелъ предстатель» («прѣстатель»): ангелъ летитъ съ небесъ поверхъ стѣны, а Богородица стоитъ у крестообразнаго налоя (а не у колодца), и двѣ служанки въ красномъ и коричневомъ хитонахъ испуганно оглядываются, и одна закрываетъ себѣ лицо покрываломъ. 2) «Видящи святая». И архитектура изящнѣе, чѣмъ въ аѳонскомъ рисункѣ, и движенія живѣе и понятнѣе. 3) «Разумъ не разумены». Марія протягиваетъ къ ангелу руки, съ выраженіемъ недоумѣнія. 4) «Сила вышняго». На фонѣ разныхъ зданій стоящая и держащая младенца у груди обѣими руками Богородица «осѣнена», т. е. окружена миндалевиднымъ ореоломъ облачнаго происхожденія и цвѣта (νεφέλη значило: слава небесная — облачный ореолъ), надъ нею отверстое небо. Въ Ерминіи и на аѳонской фрескѣ Богородица сидитъ на тронѣ, и по сторонамъ ея два ангела; на фрескѣ же служанки, держа пологъ, прикрываютъ видѣніе. Изъ небесъ нисходитъ Духъ Святый. 5) Цѣлованіе, въ сокращенной схемѣ, безъ деталей, сообщаемыхъ Подлинникомъ. 6—10) Всѣ пять темъ на икосы: «Бурю внутрь имѣя», «Слышаше пастиры», «Боготучние зъвяздъ», «проповѣдницы», «възсия въ египтя», «хотещу симеону» сходны въ общихъ композиціяхъ, хотя разнятся по переводамъ: всѣ миніатюры иконы отличаются лучшими византійскими схемами XI—XII вѣковъ, которыхъ высокія достоинства оцѣниваются при сравненіи съ темами новаго аѳонскаго сочиненія. Эти аѳонскія сочиненія отличаются слащавымъ выраженіемъ, дѣтскимъ реализмомъ, убогою картинностью и сложностью. 13) «новую показа тварь»: фреска и подлинникъ представляютъ Христа, возсѣдящаго на тронѣ передъ іерархами, при чемъ подлинникъ даже предписываетъ изображать Спасителя «на облакахъ» — деталь мало умѣстная, тогда какъ икона[1]) представляетъ Богоматерь съ младенцемъ передъ волхвами. 14) «страно рождьство»: на иконѣ (какъ и въ рукописи XII вѣка) въ горахъ пастыри и волъ съ осломъ передъ Младенцемъ въ ясляхъ. На фрескѣ Богородица съ младенцемъ на тронѣ передъ церковью, кругомъ народъ, въ пещерахъ отшельники. Подлинникъ требуетъ изображенія Богородицы въ облакахъ и толпы, снизу смотрящей на видѣніе. 15) «Вес бог въ низних»: на иконѣ Христосъ на престолѣ, въ лучахъ, падающихъ съ неба; сзади стѣна. Подлинникъ предписываетъ для даннаго случая представить дважды Христа: на облакахъ и на землѣ. И на это пѣснопѣніе лучшая иконописная тема принадлежитъ иконѣ. 16) «вьсяко естество»: на иконѣ подъ небомъ, наполненнымъ ангелами, Богоматерь съ младенцемъ, лежащимъ въ ясляхъ, а на фрескѣ, по требованію подлинника, изображенъ юный Христосъ, проповѣдующій на престолѣ, среди ангеловъ.

---

1) Какъ синодальная рукопись.

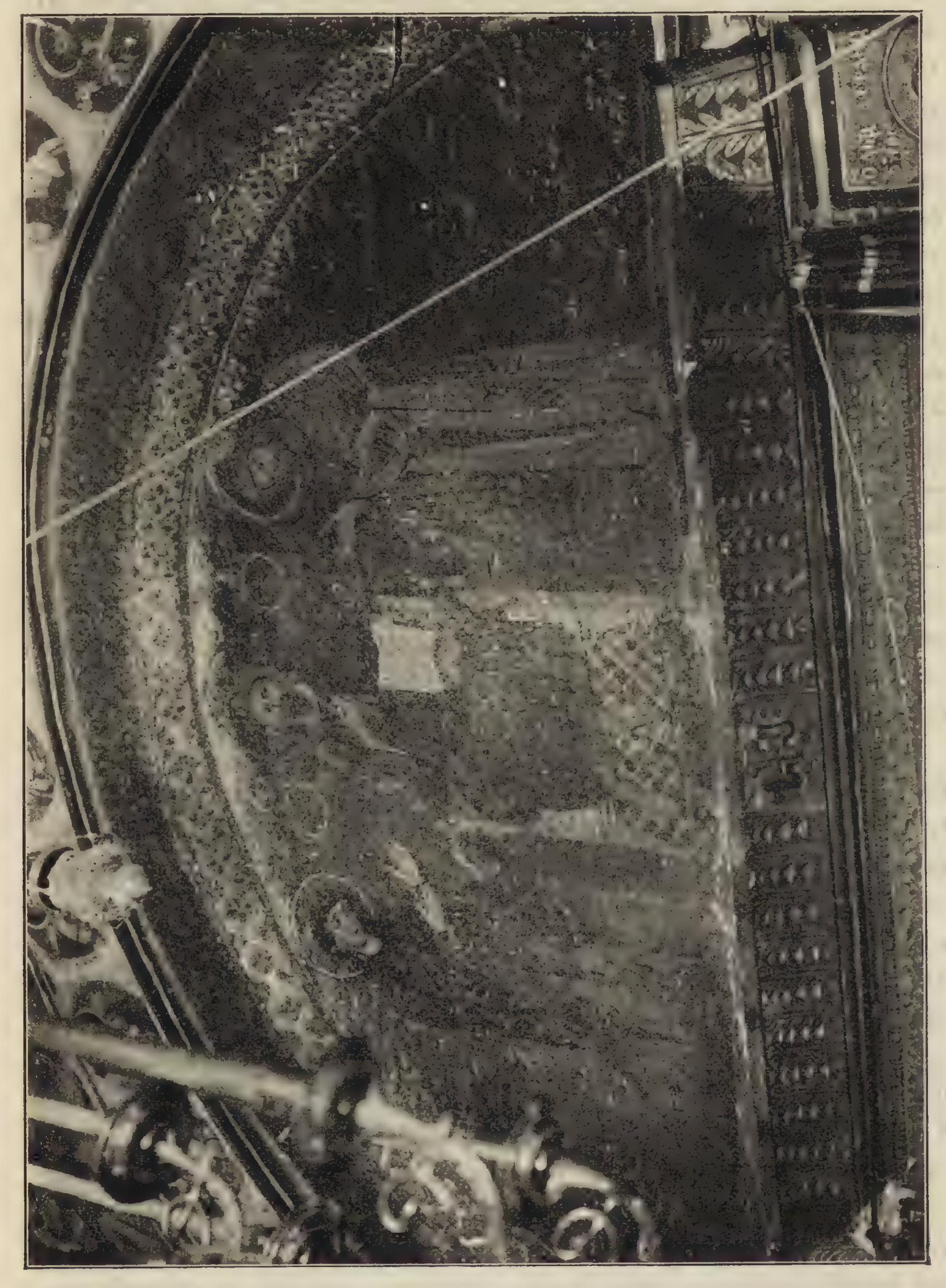
17) «вѣтии многообѣщанеи»: темы сходныя, но престолъ Богоматери съ Младенцемъ на иконѣ приподнятъ надъ толпою. 18) «спасти хотя миръ»: среди горъ на пологѣ возлежащій отрокъ или даже юноша Христосъ, возлѣ него присѣвшая Мать, ниже малая фигура «мира» — старца, въ типѣ олицетвореній рѣкъ, тема странная, и понятно, почему она замѣнена на фрескѣ «сошествіемъ въ адъ», только въ иномъ переводѣ, чѣтъ обычный. Подлинникъ предлагаетъ изображать Спасителя съ апостолами среди горъ—сцену столь же мало понятную въ этомъ мѣстѣ. 19) «стѣна еси дѣвамъ»: Дѣва, по сторонамъ ея юноши и дѣвы, сзади подобіе столба или башни. Подлинникъ и фреска избираютъ Панагію съ образомъ Младенца на груди, стоящую среди дѣвъ. Послѣднее изображеніе иконы также отличается отъ подлинника и аѳонской фрески: на пѣсню: «пѣніе всякое побѣждается» представлена Дѣва, пріемлющая мольбы монаха и указывающая ему на Христа, виднаго въ башнѣ. На фрескѣ Христосъ среди іерарховъ сидящій на престолѣ: подлинникъ требуетъ изображать Христа на облакахъ, окруженнымъ ангелами.

Въ русскомъ подлинникѣ XVII вѣка, какъ онъ представляется напр. листками Филимоновскаго собранія (нынѣ въ Имп. Общ. Люб. Др. Письм. въ С.-Пб.), тотъ же акаѳистъ Богородицѣ иллюстрированъ опять въ древнемъ типѣ, какъ мы знаемъ его именно черезъ нашу икону, а аѳонскія фрески Ватопеда и друг. обителей уже значительно отдаляются отъ этого оригинала, такъ какъ составляютъ цѣлыя картины, весьма сложныя, многоличныя и преувеличенныя по смыслу. Въ самомъ дѣлѣ, всякій символизмъ требуетъ естественно краткости, схематическаго рисунка, и если напр. Богоматерь, въ лонѣ которой представленъ образъ Младенца, составляетъ священный образъ «Великой Панагіи», «Знаменія», «Воплощенія», то не слѣдуетъ помѣщать этотъ образъ въ земную среду дѣвицъ разныхъ классовъ и состояній, коронованныхъ женъ и пр., какъ то дѣлаетъ Аѳонская фреска Ватопеда на тему: «стѣна еси дѣвамъ». Съ этой точки зрѣнія все преимущество на сторонѣ иконы и русскаго подлинника, и всѣ недостатки на сторонѣ Ерминіи, и аѳонскихъ фресокъ. Русскій подлинникъ ограничился въ данномъ случаѣ двумя, тремя фигурами, завѣтными композиціями миніатюръ, а въ украшеніяхъ богатою архитектурою, «полатнымъ» письмомъ. «Ангелъ предстатель», «Видящи святия» — происходятъ среди сложной архитектуры, съ висячими мостами, арками и пр. Во 2-й сценѣ Вседержитель посылаетъ Духа въ лучахъ на Дѣву. «Сила Вышняго» представляетъ ангела, уже подымающагося надъ землею на облакахъ. Въ фигурахъ Дѣвы и Іосифа въ сценѣ: «бурю внутрь имѣя» русскій подлинникъ гораздо выше, благороднѣе, сравнительно съ греческимъ оригиналомъ, который представляетъ движенія Іосифа вульгарными. И вообще «благообразный» Іосифъ

сталъ такимъ окончательно только въ русской иконописи. 6—10 подобны греческимъ. «Новую показа тварь» — уже въ отличіе отъ иконы и Синодальной рукописи, русскій подлинникъ приближается къ греч. Ерминіи и фрескамъ, но трактуетъ тему по своему: Христосъ, ведя за собою всѣхъ Апостоловъ, указываетъ имъ на книгу (Евангелія?), лежащую на раскрытомъ налоѣ. «Странное Рождество» вновь своеобразно: въ облакахъ вверху погрудь видна Богоматерь, подъявшая руки, и передъ нею стоитъ, съ головою на ея груди, юный Эммануилъ посреди горы, держа раскрытое Евангеліе; внизу двѣ группы большихъ фигуръ святыхъ и отшельниковъ, созерцающихъ видѣніе. «Весь бѣ въ нижнихъ» — Богъ Саваоѳъ въ облакахъ и два летящихъ ангела, внизу Спасъ на престолѣ (съ круглою спинкою, какъ въ рукописи Акаѳиста) и предстоящее: І. Предтеча и Богоматерь. «Всякое естество»—Эммануилъ на престолѣ изъ Херувимовъ и Серафимовъ, въ кругу изъ ангеловъ. Ноги отрока лобызаютъ внизу двѣ колѣнопреклоненныхъ фигуры. «Вѣтія многовѣщанныя» — кромѣ царя Давида и І. Златоуста по сторонамъ трона съ Богоматерью и Младенцемъ, внизу еще трое витій со свитками на скамьяхъ и землѣ, пораженные. «Спасти хотя міръ» — русскій подлинникъ представляетъ бичеваніе Спасителя. «Стѣна еси дѣвамъ» — Богоматерь на подножіи, держа обоими руками покрывало, внизу Дѣвы. Лучшее изображеніе этой темы. «Пѣніе всяко побѣждается» — какъ въ Синодальной рукописи, такъ и въ русскомъ подлинникѣ изображенъ Христосъ подъ сѣнью, впереди зданій, стоящій съ Евангеліемъ на подножіи, по сторонамъ Его святители и иноки. «Свѣтопріемную свѣщу».

Стѣнныя мозаики Аѳона представляютъ сравнительно малый интересъ, чѣмъ наглядно, въ то же время, доказывается то общее положеніе, что стѣнныя росписи въ аѳонскихъ церквахъ стали появляться тогда, когда самая мозаическая живопись вышла изъ употребленія, т. е. послѣ паденія Византіи. Извѣстно, что всѣ стѣнныя мозаики на Аѳонѣ сосредоточены въ Ватопедскомъ соборѣ, и что тамъ это исключительное обстоятельство приписано мѣстнымъ преданіемъ (быть можетъ, новѣйшимъ) имп. Андронику Палеологу, который будто бы въ 1312 году реставрировалъ раззоренный Ватопедъ, а между 1328 и 1332 годами самъ жилъ въ какой то аѳонской обители, подразумѣвается—въ ватопедской. Надпись, о томъ торжественно гласящая, сама относится къ 1819 году. Затѣмъ, если иные описатели Аѳона представляютъ себѣ, что нѣкогда весь соборъ Ватопеда покрытъ былъ мозаиками, то это, явно, грубѣйшее заблужденіе и, по всѣмъ видимостямъ, мозаикъ и въ древности было не болѣе, чѣмъ теперь, т. е.: *Деисусъ* надъ входомъ въ церковь, *Благовѣщеніе* по обѣ стороны входа, *Благовѣщеніе* на столбахъ, стоящихъ по обѣ стороны алтарной арки, надъ капителями колоннъ и изображеніе

св. Николая Чудотворца въ люнетѣ надъ входною дверью внѣшняго нарѳика въ придѣлѣ Николая въ Ватопедѣ.



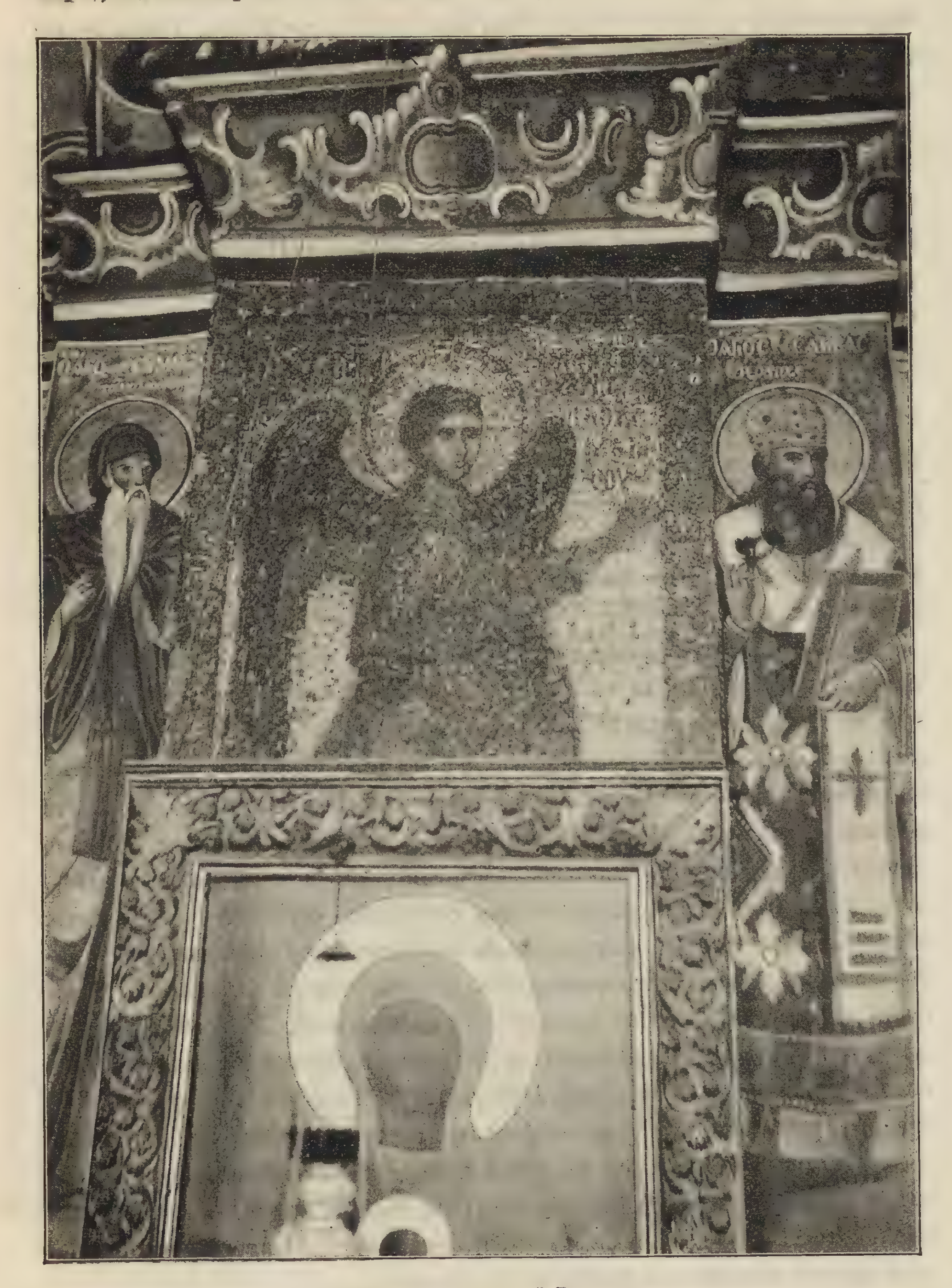
47. Мозаика надъ входомъ въ соборъ Ватопеда.

Мозаическій Деисусъ (рис. 47) отличается всѣми недостатками позднѣйшихъ византійскихъ мозаикъ: господство орнаментальной стороны надъ прочими сторонами въ рисункѣ, грубые кубики, нечистые цвѣта, вмѣсто изящ-

ныхъ драпировокъ мельчайшіе штрихи съ прослойкою безцвѣтнымъ шиферомъ, черные контуры, тяжелые и нехарактерные типы. Какъ ни трудна была попытка фотографированія мозаики, погруженной во тьму, на рисункѣ 47 можно видѣть всѣ эти свойства и рядомъ особые недостатки самой темы, требовавшей ограничить изображеніе тремя фигурами и наполнить ими внутренность большой ниши, такъ что получились большія пустоты по сторонамъ. Спаситель, на слишкомъ высокомъ и слишкомъ монументальномъ престолѣ, съ Евангеліемъ, на колѣнахъ раскрытымъ, благословляетъ передъ своею грудью: типъ происходитъ отъ древнихъ мозаикъ, но слишкомъ грубо и рѣзко передаетъ завѣтныя черты, какъ льняной цвѣтъ волосъ, съуженный овалъ лица, большіе глаза, мощное сложеніе. Еще болѣе вульгарны драгоцѣнныя черты типовъ Предтечи и Матери, умоляющихъ Спасителя о милости къ грѣшникамъ. Самая постановка молящихъ рукъ такъ однообразна и деревянна, лики такъ искажены грубою ремесленною передачею, что въ представленномъ простомъ мужѣ никакъ нельзя было бы угадать тонкій типъ высокаго аскета. Какъ могло это случиться, и чѣмъ можно объяснить подобныя отступленія отъ византійскихъ оригиналовъ? Или предположить, что мозаики, обязанныя самымъ своимъ появленіемъ на Аѳонѣ Сербскому кралю Стефану, были исполнены славянскими мастерами, а они не имѣли хорошихъ картоновъ, или это ремесло настолько уже упало, что перешло въ руки штукатуровъ, или, что всего вѣроятнѣе, и здѣсь аѳонское монашество оказалось совершенно беззаботнымъ насчетъ искусства?

Всѣ подобные вопросы становятся понятны, когда окажется, что изображенное въ соборѣ два раза Благовѣщеніе (рис. 48 и 49) отличается сравнительно бо́льшими достоинствами, и одно изъ нихъ, не прикрытое варварски иконами, даже было прекрасно срисовано и воспроизведено на страницахъ журнала, восхвалявшаго иконографическіе оригиналы византійскаго искусства для примѣра западному искусству (мозаики на тріумфальной аркѣ, изд. Дидрономъ). Правда, и здѣсь легко подмѣтить черты упадка и грубости, отличающія XIII и XIV вѣка. Лицо и фигура архангела лишены обычной легкости, массивны и неуклюжи, онѣ излишне мясисты и грузны; по незнанію рисунка, складки схематически прямы и продольны, тѣни черны, свѣта рѣзки и бѣлильны. И все-таки разница между обѣими мозаиками бросается въ глаза, такъ какъ всѣ эти недостатки въ мозаикахъ нарѳика усилены еще небрежностью исполненія, которой вовсе не замѣчается въ мозаикахъ тріумфальной арки. Правда, это впечатлѣніе небрежности усиливается еще тѣмъ, что мозаики нарѳика, помѣщенныя въ мѣстахъ, наиболѣе доступныхъ разрушенію, и потому наименѣе сохранившіяся, облупленныя и утратившія мѣстами даже рисунокъ, кажутся поэтому грубѣе. Однако, и тутъ и тамъ видимъ непонятныя складки, короткіе овалы, даже короткія пропорціи, сѣ-

рые цвѣта одеждъ, отъ излишняго обилія шифера, одноцвѣтныя синія одежды Маріи, вмѣсто прежнихъ лиловыхъ и полутоновъ болѣе зеленаго цвѣта.



48. Мозаика въ нарѳикѣ Ватопеда.

Разница видна даже въ неграмотной надписи (рис. 48) противъ правильной у мозаикъ тріумфальной арки.

Въ этихъ позднѣйшихъ мозаикахъ (ср. ниже мозаическую икону Божіей Матери въ Хиландарѣ) кубики предпочтительно напиливаютъ изъ шифера разныхъ цвѣтовъ: сѣраго, желтаго, темнокоричневаго, темносѣраго; цвѣта синіе и зеленые дѣлаютъ изъ смальты. Здѣсь нѣтъ лѣпки и самая моделлировка оваловъ, округлостей и рельефовъ щеки, рукъ и пр. замѣняется проложеніемъ контуровъ, въ членахъ тѣла изъ красной смальты, въ чертахъ лица изъ коричневаго шифера, безъ всякихъ переходовъ и смягченій. Далѣе у Спасителя въ Деисусѣ золотистый хитонъ и поверхъ его синій гиматій, грубо пройденный золотыми чертами. Іоаннъ Предтеча имѣетъ уже рыжеватые волосы, облаченъ въ зеленую тунику и желтокоричневую мантію, — все это детали, отличающія византійскую живопись позднѣйшаго періода.

Не болѣе достоинствъ и въ *мозаическомъ изображеніи свят. Николая Чудотворца* въ нишѣ люнета надъ входною дверью изъ внѣшняго нарѳика Ватопеда въ внутренній, развѣ, сравнительно съ предыдущими, со стороны рѣдкости самой темы. Исторія византійскаго искусства не знаетъ, ранѣе этого примѣра, подобныхъ изображеній надъ входомъ, и для этого надо было бы обратиться къ западному искусству, отъ котораго, быть можетъ, произошелъ и этотъ случай, что́ далеко не составляетъ исключенія въ аѳонскихъ древностяхъ. Правда, однакоже, и то, что мы доселѣ знаемъ византійскую иконографію или въ жалкихъ отрывкахъ отъ монументальныхъ ея произведеній, или въ такой монотонной области, каковы миніатюры лицевыхъ рукописей, далеко не отвѣчающія тому разнообразному міру, какимъ эта иконографія являлась въ эпоху существованія самой Византіи. И эта мозаика обрамлена каймою изъ кружковъ и пальметъ, но также, подобно Деисусу, представляетъ очевидное несоотвѣтствіе сюжета мѣсту: и здѣсь, по обѣ стороны полугрудной фигуры святителя, остается пустое мѣсто, которое заполнено было чѣмъ то столь неяснымъ, что при теперешней закопченности и при вставленномъ стеклѣ нѣтъ никакой возможности разобрать мозаику, къ тому же находящуюся въ полутьмѣ. Къ сожалѣнію, отъ того пострадало и фот. воспроизведеніе мозаики, заслуживающее по типу полнаго нашего вниманія. Здѣсь ликъ святителя отличается рѣдкимъ благодушіемъ, вполнѣ между тѣмъ отвѣчающимъ историческому характеру святого: губы почти сложились въ улыбку, короткіе сѣдые вьющіеся волосы видны только на вискахъ, легкая округлая борода, маленькіе глаза, и при этой кротости величавая поза, монументальная широта фигуры, напоминающая древнія мозаическія изображенія Спасителя.

Въ монастырѣ Ставроникитскомъ, въ соборѣ, и какъ было уже при Барскомъ, на правомъ столбѣ, передъ клиросомъ, въ деревянномъ позолоченномъ кіотѣ, освѣщаемый постоянно горящими передъ нимъ лампадами,

находится почитаемый за *чудотворный образъ святителя Николая*, исполненный *мозаикою* и кромѣ лика весь закрытый серебряными ризами (табл.

49. Мозаика въ нарѳикѣ Ватопеда.

XIV). По мѣстному преданію, образъ этотъ нѣкогда иконоборцами брошенъ былъ въ море, и аѳонскими рыбаками, уже при патріархѣ Іереміи I мозаика была будто бы выловлена изъ моря, тогда же освобождена отъ раковины,

будто бы вросшей въ самую средину лика, створки раковины извнутри по перламутру покрыты рѣзными изображеніями господскихъ праздниковъ, и одна изъ этихъ створокъ послана къ московскому двору, а другая оставлена въ обители. Собственно, на основаніи этой легенды, Брокгаузъ считаетъ возможнымъ отнести мозаику ко времени предполагаемой ея находки, ко времени основанія монастыря, т. е. къ 1542 году. Но, независимо отъ самыхъ представленій о византійскомъ стилѣ и времени аѳонскихъ древностей, этотъ авторъ допустилъ въ данномъ случаѣ явную погрѣшность, утверждая, что (стр. 97) этотъ мозаическій образъ «отличается отъ прочихъ мозаикъ употребленіемъ поразительно большихъ кубиковъ, которые необходимо должны обезображивать черты святаго, особенно будучи разсматриваемы въ такой близости, какая получается при помѣщеніи на иконостасѣ» (точнѣе, въ иконостасномъ кіотѣ). Издаваемый нами снимокъ самъ по себѣ достаточно удостовѣряетъ, что не мозаическіе кубики грубы, а ошибка описателя, повидимому, съ чѣмъ то другимъ смѣшавшаго это изображеніе, наоборотъ, отличающееся замѣчательною тонкостью и мелочностью кубиковъ, правда, уже слабой сравнительно техники, но вполнѣ древней живописи, т. е. той самой фактуры древнѣйшихъ византійскихъ мозаикъ, ко торая беретъ еще свои пріемы отъ живописи, еще «лѣпитъ» лицо и тѣло, а не условно его моделлируетъ, въ чемъ можно легко убѣдиться, сравнивъ мозаическую фактуру табл. XIV и XV. Правда, и здѣсь преобладаетъ мелкій сѣрожелтоватый шиферъ для передачи тѣла, но шиферные кубики прослоены крохотными золотыми кубиками, что мы знаемъ только въ древней фактурѣ. Нимбъ также выполненъ изъ мелкихъ золотыхъ кубиковъ, которыми расцвѣчены также мѣстами шея, волосы, одежды, но эти кубики, ясно, больше кубиковъ, употребленныхъ на исполненіе лика, что можно видѣть на фототипіи и еще лучше на нашей фотографіи. Письмо сѣро-красноватаго тона, съ глубокими тѣнями, зелеными полутѣнями, обиліемъ краснаго въ одеждахъ. Но заслуживаетъ вниманія и самый ликъ, привлекающій кроткимъ, тихоблагостнымъ выраженіемъ отлично вылѣпленнаго округлаго лица, высокаго открытаго чела, маленькой округлой бороды. Рѣдкіе, едва на вискахъ сохранившіеся волосы не вьются, какъ принято изображать нынѣ (по западнымъ образцамъ), а лежатъ гладкими прядями[1]). Было весьма жаль, что нельзя было даже допытаться, исполнена ли остальная часть фигуры также мозаикою. Такимъ образомъ, мы считаемъ образъ Николая въ Ставроникитѣ въ числѣ лучшихъ мозаикъ на деревѣ или, какъ было принято для большей ясности выражаться, изъ мозаическихъ «переносныхъ» (portatives) образовъ и относимъ его къ XI-му или, въ самомъ

1) См. этотъ типъ Свят. Николая въ мозаикѣ Кіево-Софійскаго собора, въ изд. *Русскаго Арх. Общ.*, также у Шлюмбергера въ илл. къ соч. *L'Epopée byzantine*, 1896. стр. 57.

позднемъ срокѣ—XII вѣку и никакъ не можемъ принять хронологіи Брокгауза, такъ какъ даже мозаическую Богоматерь на табл. XV считаемъ относящеюся къ 14 столѣтію.

Въ видѣ простой догадки, полагаемъ, что монастырь Ставроникиты освященъ былъ во имя Николая Чудотворца именно по этой иконѣ, и тогда еще прославившейся чудотвореніемъ, и что эта икона была извѣстна гораздо ранѣе, чѣмъ попала на Аѳонъ. Нашъ цареградскій паломникъ Антоній въ концѣ своего «паломника», описывая то, что онъ видѣлъ въ окрестностяхъ Цареграда, разсказываетъ: «А внѣ Златыхъ вратъ святыі Никола пробилобъ: и прокована (покована) вся икона сребромъ и позлачена. А когда царь придетъ, и тогда открываютъ сребро, и цѣлуетъ царь во главу, отнюду же кровь шла, и паки покрываютъ сребромъ». Не та ли самая чтимая въ Цареградѣ икона находится въ Ставроникитѣ, но уже попавшая послѣ византійскаго погрома и лишившаяся своего древняго серебрянаго покрова, а обдѣланная въ ризу въ позднѣйшее время и снабженная инымъ легендарнымъ этикетомъ.

Не настаивая на этомъ предположеніи, мы можемъ представить другія и болѣе вѣскія доказательства нашего взгляда на хронологію памятника. Издаваемая нами здѣсь другая *мозаическая икона св. Николая Чудотворца* съ фотографическаго снимка[1]) (рис. 50), любезно присланнаго намъ г. аббатомъ Руленомъ, ученымъ бенедиктинцемъ, доставляетъ намъ это требуемое для другихъ, менѣе освѣдомленныхъ въ стиляхъ и пошибахъ византійскаго искусства, доказательство. Мы просимъ только при этомъ имѣть въ виду все то, что нами будетъ издано здѣсь по вопросу о филиграни, равно какъ и то, что было ранѣе нами же издано и сказано по этому пункту въ сочиненіи о «русскихъ кладахъ великокняжескаго періода». Новая, впервые ставшая извѣстною, икона Николая принадлежитъ епископальному музею въ испанскомъ городкѣ Викѣ, близъ Барселоны и имѣетъ всего 19 сант. выш. на 15 шир., а самая мозаика всего 10 сант. выш. Тождественность нашихъ обоихъ изображеній такова, что позволяла бы даже говорить о томъ, что маленькая икона копія съ большой, еслибы мы могли видѣть на аѳонской мозаикѣ что либо кромѣ головы. Но нѣтъ по крайней мѣрѣ повода думать, что мастера, покрывавшіе ее ризою, намѣренно измѣнили благословеніе святаго и форму Евангелія: и то и другое на обѣихъ иконахъ сходно, если не тождественно. О фактурѣ испанской иконки издатель сообщаетъ, что фонъ ея покрытъ серебряными кубиками, нимбъ золотой, фелонь красно коричневаго цвѣта, и «всѣ складки расцвѣчены золотыми чертами». Изда-

---

1) Издана аб. Руленомъ въ *Monuments et mémoires* publ. par l'Acad. d. Sc. 1900. VII, 1, *Tableau byzantin inédit*, pl. XI.

тель въ опредѣленіи времени образа ограничивается аналогіею другихъ «переносныхъ» мозаическихъ иконъ, которыя были отнесены по разнымъ

50. Мозаическая икона Свят. Николая въ г. Вишѣ, въ Испаніи.

причинамъ къ XI или къ XII вѣку: основаніе и вообще шаткое, а въ византійскихъ древностяхъ особенно. Но въ данномъ случаѣ свидѣтельствомъ

служитъ окладъ образка, какъ видно при сравненіи съ образомъ Іоанна Богослова въ Ватопедѣ (изображеннымъ на табл. XXXIV), представляющимъ ту-же скань, какъ на испанской иконѣ, о чемъ, впрочемъ, мы будемъ говорить подробно въ своемъ мѣстѣ.

Великолѣпная икона Распятія въ Ватопедскомъ соборѣ, помѣщенная испоконъ вѣку въ алтарѣ, въ шкапу, и переданная нами въ снимкѣ на табл. XI (фот. 77 и 78 увелич.), принадлежитъ къ числу немногихъ и драгоцѣнныхъ рѣдкостей, сохранившихся на Аѳонѣ. Вся иконка имѣетъ въ выш. 33 сант. и въ шир. 30 сант., при ширинѣ рамки или оклада въ размѣрѣ 7 сант., стало быть, это одна изъ немногихъ моленныхъ иконъ древности. Прискорбно, что икона не сохранила своего древняго оклада, такъ какъ теперешній относится къ XIII или даже къ XIV вѣку, а сама икона была исполнена въ XI или самое крайнее — въ XII вѣкѣ. Что окладъ не принадлежитъ къ первоначальной обдѣлкѣ, которую мы должны себѣ поэтому представить въ родѣ иконы Іоанна Богослова (см. ниже), доказательство передъ нашими глазами, если мы внимательно разсмотримъ окладъ. На лѣвомъ его углу вверху и на правомъ внизу видимъ дважды сцену Благовѣщенія, что не можетъ быть объяснено иначе, какъ тѣмъ, что верхнее изображеніе взято изъ другого басменнаго оклада, принадлежащаго къ IX или самое позднее — X столѣтію, тогда какъ другое, нижнее, относится къ имѣющемуся нынѣ окладу XIII вѣка, что видно и въ стилѣ; прибавили же одинъ листокъ для полнаго счета 12 господскихъ праздниковъ. Далѣе, по нижней части оклада виденъ обрѣзъ, который показываетъ, что въ первоначальномъ видѣ басменная обложка была больше и съ большой иконы перешла на меньшую, почему и срѣзана. Стиль басменнаго оклада очень грубый, отличается неправильными фигурами, въ которыхъ нѣтъ и слѣда настоящаго византійскаго рисунка. Орнаментальные фоны въ промежуткахъ между отдѣльными тяблами исполнены въ позднемъ арабовизантійскомъ вкусѣ, утвердившемся въ народномъ производствѣ Балканскаго полуострова: рисунокъ состоитъ изъ ромбовъ, наполненныхъ арабесками. Порядокъ сюжетовъ перебитъ: сверху имѣется Рождество, Срѣтеніе, Крещеніе (съ крестомъ, утвержденнымъ въ водѣ), слѣва два сюжета: Успеніе и Пятидесятница, справа: Преображеніе и Входъ въ Іерусалимъ, по низу: Благовѣщеніе (вмѣсто Распятія), Сошествіе во адъ, Мироносицы у гроба, Вознесеніе.

Мозаическая икона Распятія имѣетъ внутри оклада 19 на 16 сант., исполнена на особой тонкой дощечкѣ, которая вставлена внутрь теперешней доски и, очевидно, происходитъ съ моленной иконы, нѣкогда драгоцѣнной, но доставшейся Ватопеду уже послѣ разоренія ея прежняго вида. Мозаика исполнена гораздо болѣе мелкими кубиками, чѣмъ даже образокъ св. Анны и Спасителя и по своему художественному выполненію, скажемъ фигу-

рально, по манерѣ декоративной и по живописи, напр. по лѣпкѣ тѣла, превосходитъ все, что мы видѣли доселѣ въ этомъ причудливо-утонченномъ родѣ. Къ сожалѣнію, большая часть серебряныхъ кубиковъ, которыми были выложены всѣ оживки или блики, отъ времени разложились, и потому въ контурахъ драпировокъ недостаетъ большинства складокъ, и черезъ это фигуры нынѣ представляются разрушенными, особенно на снимкѣ. Но разсматривая самый оригиналъ, видишь, съ какимъ техническимъ искусствомъ, извѣстнымъ только въ подобныхъ мелкихъ образкахъ, выполнилъ мастеръ требованія художественнаго оригинала. Такъ напр. для передачи плата, препоясывающаго тѣло Распятаго, мастеръ употребилъ кубики бѣлой, сѣрой, голубой и изумрудной эмали и потому не просто набиралъ свѣта и тѣневыя мѣста полотна, но, такъ сказать, вылѣпилъ весь платъ въ полутонахъ. Столь же совершенно выполнено тѣло Распятаго, также въ полутонахъ, съ характеромъ подернутаго смертельною блѣдностью и истощеннаго тѣла: рисунокъ столь анатомически правиленъ и поза такъ натуральна для образа, что вновь намъ напоминаетъ о томъ, какъ мало византійскіе мастера боялись въ своихъ иконахъ натурализма. Должно прибавить, что видные около бока, рукъ и ногъ потоки крови намазаны краскою и врядъ ли даже были выполнены въ мозаикѣ, такъ какъ въ древнѣйшихъ изображеніяхъ Распятія отсутствуютъ, какъ деталь натурализма грубаго и излишняго для религіознаго настроенія. Напротивъ, даже земля раздѣлана съ тщаніемъ изъ мельчайшихъ камушковъ всякихъ цвѣтовъ: сѣрыхъ, желтыхъ, зеленыхъ и пр., а между ними вкраплены темносинія пятна, образующія траву. Мѣсто подъ крестомъ или Голгоѳа сдѣлана изъ краснокоричневыхъ кубиковъ, крестъ изъ желтыхъ и красныхъ, одежды изъ темносинихъ и голубыхъ или темнокрасныхъ и лиловыхъ, попеременно. Лѣвая сторона фигуры Богоматери разрушена и заполнена воскомъ и по воску накрашены красные башмаки.

Распятіе представлено на фонѣ городской стѣны, видной въ отдаленіи и потому низкой, раздѣланной пальметками и архитектурнымъ расчлененіемъ. Почему къ этому фону примкнута декоративная кайма картины, орнаментированная ромбами, мы не можемъ сказать, и врядъ ли можно считать это удачнымъ. Средняя полоса стѣны красноватая и вѣроятно представляетъ кирпичную кладку, по которой выложены крины изъ разно обожженнаго и потому разноцвѣтнаго кирпича — орнаментація, доселѣ употребляемая въ Греціи. Воздухъ представляетъ вечернюю зарю, небо все покрыто серебряными кубиками. Волосы Христа льнянаго цвѣта на головѣ, тогда какъ на нераздѣленной еще бородѣ темнокаштановаго цвѣта.

При обычной трактовкѣ самаго сюжета, здѣсь много выраженія въ лицахъ предстоящихъ и въ головахъ скорбныхъ ангеловъ. По счастію, мы имѣемъ въ предѣлахъ Россіи столь же совершенный византійскій образъ

Распятія, не позже XII вѣка исполненный и, что самое главное, чрезвычайно сходный съ мозаическимъ образомъ, такъ что эти два предмета другъ друга поясняютъ. Эта вторая икона живописная, столь же малаго размѣра, а именно около 22 сант. выш. и 16 въ шир. и принадлежитъ Русскому Музею Александра III, въ отдѣлѣ иконъ подъ № 3, и составляетъ доселѣ малоизвѣстную и неизданную рѣдкость византійскаго отдѣла, не богатаго всюду. Никакое описаніе и никакіе снимки не передадутъ оригинальной красоты и характерности этого образа, какимъ то слѣпымъ случаемъ сохраненнаго для насъ, какъ бы для того, чтобы когда либо мы могли бы помощью его отрѣшиться отъ нашихъ закоренѣлыхъ предразсудковъ во взглядахъ на византійское искусство. Во-первыхъ, эта икона писана по свѣтлобирюзовому фону, и мы даже не можемъ догадаться, какая декоративная причина побудила мастера избрать этотъ фонъ: обдѣлка ли въ золотую раму, или пріятность самаго полутона, но весь окладъ покрытъ этимъ тономъ, какъ бы передавая цвѣтъ серебра, которымъ была бы окована икона. Въ сюжетѣ, противъ мозаики, только есть одна прибавка жены сзади Богородицы; далѣе, здѣсь ясно выдѣлано подножіе на крестѣ, котораго не видать на мозаикѣ. Здѣсь даже, на подобіе мозаическимъ иконамъ, кайма выложена такими же звѣздочками, которыя представляютъ самую обычную форму украшеній въ мозаикѣ. Мало того, первый видъ иконы съ ея золотыми густо наложенными оживками, видными на крыльяхъ ангеловъ и на рисункѣ престола, также напоминаетъ мозаику или эмаль. Приходится весьма пожалѣть, что икона была когда то подправлена и подновлена, и что эти подновленія пока не удалены. Но это касается только средней картины Распятія, и вовсе не относится къ живописи оклада, сохранившейся всецѣло и достаточно свѣжо, за исключеніемъ низа, гдѣ самая доска иконы истлѣла и разрушилась. Окладъ расписанъ весь погрудными фигурами, расположенными по обѣ стороны престола Господня: двухъ ангеловъ, Маріи и Предтечи, 12 апостоловъ, 9 святыхъ. Типы носятъ на себѣ характеръ X вѣка и даютъ то характерное византійское искусство, которое мы лишь изрѣдка видимъ въ пяти, шести сохранившихся тамъ и сямъ мелкихъ предметахъ, почему либо избѣгшихъ разрушенія: таковы напр. ранѣе нами указанныя миніатюры нѣкоторыхъ рукописей, двухъ, трехъ, одного креста, видѣннаго нами въ Мартвили. Но достоинство нашей иконы состоитъ еще въ томъ, что ея художественныя стороны отвѣчаютъ той свободной, чуждой мертваго шаблона и церемонной безхарактерности, струѣ византійской живописи, которая держалась въ теченіи всего X вѣка и такъ пышно расцвѣла въ лучшихъ и тонкихъ мастерствахъ Византіи. Здѣсь античная живопись какъ бы воскресла на время, едва потребное для воспроизведенія образовъ христіанской иконографіи, и быстро затѣмъ потухла, какъ будто не находя для своего горѣнія мате-

ріала. Къ истинному горю настоящихъ любителей этого вторичнаго греческаго искусства, произведеній его сохранилось очень мало, и то исключительно въ видѣ мелкихъ вещицъ, которыя зачастую даже нельзя издать достойнымъ образомъ, такъ какъ для этого потребовалось бы увеличивать изображенія и дѣлать ихъ грубѣе. Но созерцаніе оригиналовъ можетъ убѣдить всякаго въ той истинѣ, что въ срединѣ X вѣка существовала въ Константинополѣ художественная школа, произведшая рядъ замѣчательныхъ работъ по разработкѣ типовъ и сюжетовъ въ реалистическомъ родѣ, для котораго ей пришлось возобновить традиціи античнаго искусства. Общій характеръ всего письма чисто античный, какъ мы знаемъ его только въ миніатюрахъ IX вѣка, и, что является главнымъ признакомъ, здѣсь совершенно нѣтъ золотыхъ шраффировокъ, которыя сплошною сѣтью покрываютъ всѣ складки платья въ работахъ XI и XII вѣковъ. Этому отвѣчаютъ и самые типы. Особенно характерны апостолы: Петръ, съ его квадратной головою, простымъ и кроткимъ взглядомъ, Павелъ въ типѣ грузнаго мужа (ср. типъ апостола въ древнѣйшей рукописи Космы въ Ватик. библ.), съ большою головою, Матѳея въ типѣ напоминающемъ Платона, Марка, чрезвычайно типичнаго по курчавой головѣ, съ простыми, даже нѣсколько вульгарными въ своей простотѣ чертами лица. На истинно православный взглядъ, эти простыя, даже простонародныя головы имѣютъ гораздо болѣе духовныхъ правъ въ христіанской иконографіи Востока, чѣмъ утонченныя, но слащавыя головы рафаэлевской Диспуты, съ которой понынѣ во всемъ мірѣ пишутся завѣтные образы непосредственныхъ учениковъ Спасителя.

Столь же замѣчательна въ художественно-техническомъ отношеніи находящаяся въ Есфигменѣ (табл. XI) мозаическая икона Спасителя, всего въ выш. 22 и 15 сант. въ шир. съ греч. надписью $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, исполненною серебряными кубиками мозаики, въ красныхъ кружкахъ. Икона нѣкогда составляла, повидимому, часть триптиха и была среднимъ тябломъ Деисуса. Спаситель изображенъ здѣсь стоящимъ, на золотомъ фонѣ, на мозаическомъ полу, внутри полукруга изъ красныхъ полосъ. Полукругъ долженъ представлять царскій «омфаліонъ» храма — кругъ передъ солеею, изъ порфира, царское мѣсто посреди храма. Мозаическій полъ набранъ въ шахматномъ порядкѣ изъ красныхъ и черныхъ крестовъ съ золотою сердцевиною. Нимбъ составленъ изъ красныхъ, голубыхъ, синихъ и золотыхъ кубиковъ, представляющихъ подобія драгоцѣнныхъ камней, какъ и на образкѣ Анны въ Ватопедѣ. Волосы Христа льнянаго цвѣта (XII вѣка). Косой проборъ, идущій справа налѣво, имѣется и въ мозаикѣ (XV вѣка) собора въ Монреале; волосы раздѣлены схематическими рядами, спадаютъ на плечи и обрамляютъ узкій овалъ лица легкою темнокаштановою бородою. Ликъ и шея выполнены мельчайшими неправильными кубиками. Свѣта сдѣланы каменными кубиками

изъ желтаго шифера, на лбу, подъ глазами, на губахъ, на подбородкѣ. Темносиній гиматій и малиновокрасный хитонъ раздѣланы золотою шраффировкою, потерявшею свой блескъ, потому что мозаика была покрыта лакомъ; шраффировка мелкая, въ характерѣ XII вѣка. Христосъ благословляетъ сложеніемъ трехъ перстовъ (не именословно). Евангеліе въ окладѣ изъ серебряныхъ пластинокъ съ камнями, застежки его съ изумрудами. Внизу мозаика разрушена. Ясно видно, что она выполнена на кипарисовой доскѣ. Слой воскомастики совершенно окаменѣлъ, имѣетъ толщину не болѣе дести бумаги. Окладъ, въ которомъ была оправлена чудная икона, съ четырьмя частицами мощей, сдѣланъ уже въ концѣ XVII ст. и украшенъ грубыми рельефными изображеніями апостоловъ и евангелистовъ; при послѣднихъ имѣются ихъ эмблемы. Брокгаузъ (стр. 98) называетъ неправильно окладъ доскою для храненія мощей (Reliquien-Tafel) и напрасно спрашиваетъ себя, не были ли и другія мозаическія иконки мощехранительницами. По всей вѣроятности, эта икона получила свой окладъ гдѣ либо въ мѣстныхъ мастерскихъ Аѳона, судя по дѣтской грубости рельефовъ, его украшающихъ.

Мозаическая икона Св. Анны (табл. XII) въ Ватопедѣ, по всей вѣроятности, составляетъ часть того же складня, котораго центральною фигурою былъ образокъ Спасителя, хранящійся въ Эсфигменѣ. Выш. 25, шир. 20 сант., на доскѣ, на задней сторонѣ которой находится монограмма: Π Ρ Ξ Δ + и надпись: «царицы и великой княгини Анастасіи». Серебряный, изъ тонкаго листоваго серебра, окладъ украшенъ восемью барельефными пластинками и въ промежуткахъ восемью декоративными квадратиками въ видѣ чеканенныхъ углубленныхъ фоновъ, орнаментированныхъ насѣчкою въ арабскомъ вкусѣ, съ выпуклымъ щиткомъ въ срединѣ въ видѣ ажурной звѣзды. По характеру рельефовъ и орнаментаціи окладъ тождественъ съ различными окладами венеціанской библіотеки XIII—XV вѣка. Щитки въ характерѣ металлическихъ издѣлій восточнаго стиля XIV—XV стол. Рельефы отличаются еще хорошимъ сочиненіемъ, но исполнены рѣзко и грубо, особенно въ складкахъ, насѣченныхъ совершенно безъ всякаго стиля, и съ полною свободою отъ византійской схемы. Складки на гиматіи представляются вдавленными бороздами. На верху въ срединѣ «гетимасія» (Η ЄΤΟΙΜΑΣΙΑ) въ типѣ XII вѣка, то есть съ Евангеліемъ, крестомъ, вѣнцомъ, копіемъ и губкою; тронъ тождественъ съ памятниками XIII—XIV вѣковъ. Къ «уготованному престолу» обращены архангелы Гавріилъ и Михаилъ, по-грудь въ небѣ. На боковыхъ сторонахъ, во весь ростъ, Богоотецъ Іоакимъ и св. Іоаннъ Ѳеомнисторъ, оба въ молитвенномъ предстояніи, одна рука положена на грудь, другая простерта; головы и фигуры обоихъ совершенно одинаковы. По низу апостолы: Ѳома, молодой и безбородый, св. Іаковъ, св. Филиппъ,

помѣщены въ силу ихъ родства и близости къ Богоматери. Самое важное значеніе имѣетъ находящаяся внутри мозаическая икона праматери Анны, держащей, стоя на лѣвой рукѣ, Богородицу, съ надписями: Η ΑΓΗ ΑΝΝΑ ΜΡ ΘΥ. Икона имѣетъ 15 сант. выш. и 9 ширины, заключена въ узкій бордюръ полъ-сант. шир., также мозаическій, тончайшей работы изъ мельчайшихъ кубиковъ. Мозаика отъ времени и копоти потеряла свой цвѣтъ. Мастика затвердѣла наподобіе дерева и большинство серебряныхъ и золотыхъ и листиковъ, прикрывающихъ стеклянные кубики (зеленоватаго цвѣта), уже слетѣли, иныя мѣста обнажились отъ стекла. Поэтому части фоновъ кажутся желтокоричневаго цвѣта. Золотыми и серебряными кубиками выложены всѣ контуры одеждъ; далѣе, употреблены кубики цвѣтовъ краснокирпичнаго, желтоватаго, коричневаго и голубого, темносиняго, темнолиловаго и чернаго цвѣтовъ. Бордюръ состоитъ изъ ленты, переломанной и зигзагомъ, поле серебряное; полъ въ видѣ пестраго ковра, шитаго серебромъ. Анна стоитъ на подножіи золотистаго цвѣта изъ желтыхъ кубиковъ. Мозаика древнѣе оклада, который, хотя сдѣланъ спеціально для нея, но прикрылъ часть подножія и часть бордюра; а самая мозаика представляетъ работу художника въ типѣ древнѣйшихъ иконъ IX и X столѣтія монументальныхъ, алтарныхъ (моз. св. Марка изъ Софіи). Мозаика можетъ быть названа академической работой по опытности мастера: нимбъ выполненъ изъ чередующихся разноцвѣтныхъ кубиковъ, подобранныхъ какъ бы лучами; весьма искусно выполнена моделлировка, особенно въ блестящихъ тѣняхъ и въ оливковыхъ тѣняхъ тѣла. Анна въ малиновой фелони, Богоматерь въ фіолетовой, хитоны—темноголубые. Анна прижимаетъ правую руку къ груди; лицо ея напоминаетъ ликъ Богородицы.

Составъ иконы можетъ быть объясненъ слѣд. обр.: извѣстно, что византійскіе императоры рода Палеологовъ благодѣтельствовали Ватопедскому монастырю и дарили туда драгоцѣнную утварь. Возможно, что покровительствовалъ и Іоаннъ Кантакузенъ (1341—1356), а жена Іоанна звалась Анна. Весьма возможно, что именно эта Анна и сдѣлала вкладъ иконою святой матери, приказавъ взять изъ церковнаго дворцоваго запаса драгоцѣнную мозаику и обдѣлать или оправить ее, что̀ и было сдѣлано уже по силамъ и вкусу времени. Работа оклада совершенно отвѣчаетъ концу XIII и срединѣ XIV вѣка, когда, наоборотъ, рѣшительно не могли сдѣлать подобной мозаики.

Выставляемая въ Лаврѣ, на ряду съ святыми мощами, драгоцѣнная, издавна извѣстная и заслуживающая своей извѣстности, мозаическая икона (табл. XXXIV) Іоанна Богослова, по монастырскому преданію, вкладъ Іоанна Цимисхія, относится на дѣлѣ къ XII вѣку. Икона имѣетъ въ вышину 28 сант. и 23 сант. шир., при чемъ самый образъ имѣетъ только 17 и 12 сант. Мелочная

техника мозаики достойна особаго вниманія: на тонкомъ слоѣ воскомастики мельчайшими чешуйками мозаики цвѣтной и золотой выложена погрудная фигура апостола и вся покрыта золотыми чертами контуровъ, что̀ называется, шраффирована золотомъ, вся оживлена золотою *ассисткою*, золотою «инокопью». Ликъ и хитонъ изъ мозаики желто-коричневаго цвѣта, но кубики выложены въ разныхъ направленіяхъ, по мускуламъ и складкамъ. Образъ воспроизводитъ византійскій оригиналъ, послужившій русскому лику апостола, творящаго въ глубокой задумчивости, но въ русскомъ переводѣ прибавляется орелъ (или ангелъ) и правая рука апостола, вмѣсто того, чтобы держать надъ книгою пишущій тростникъ, какъ въ греческомъ оригиналѣ,— приближена къ устамъ, и типъ Іоанна Богослова почти сближенъ съ Іоанномъ Златоустомъ. За этими исключеніями, всѣ черты оригинала сохранены русскимъ типомъ, идущимъ изъ XV вѣка: и весь очеркъ головы, и сутуловатая спина, и грузное тѣло, и черты лица повторены русскими иконами.

Аѳонская икона имѣетъ значеніе крупнаго историческаго памятника и по своему древнему, вполнѣ современному окладу: онъ украшенъ десятью эмалевыми круглыми золотыми пластинками съ погрудными изображеніями. Всѣ эмали одного времени и не случайнаго сбора, какъ то часто бываетъ, но намѣреннаго подбора святыхъ Іоанновъ. Кромѣ средней пластинки съ «гетимасіею» или «уготованнымъ престоломъ», мы здѣсь находимъ: родителей Іоанна: Захарію и Елисавету, І. Златоуста, І. Милостиваго, І. Постника, І. Дамаскина, І. Кущника, І. Климака, І. Безсребренника. Очевидно, эта икона была царскій вкладъ, и надо было бы угадать этого Іоанна среди многихъ Іоанновъ византійскаго дома XII—XIII вѣковъ. Важнѣе этого вопроса самые типы святыхъ, прекрасно исполненные эмалью. Такъ, Златоустъ сохранилъ свою маленькую голову съ большимъ лбомъ и рѣдкими волосами, свой зоркій взглядъ въ сторону. Іоаннъ Милостивый имѣетъ большую благодушную голову, съ полною бородою. Портретный ликъ Дамаскина, въ пестромъ сирійскомъ тюрбанѣ, съ острымъ взглядомъ. Молодой І. Кущникъ, черноволосый, съ истомленнымъ лицомъ. Сѣдой І. Лѣствичникъ съ тою же грузною греческою головою, какъ Іоаннъ Милостивый. Особенно характерна моложавая голова Постника съ пепельно-сѣдыми волосами. І. Безсребренникъ въ мантіи, накинутой съ праваго плеча, съ черными волосами и краснымъ тростникомъ въ рукахъ, смотритъ въ сторону, хотя помѣщенъ въ срединѣ нижней каймы. Всѣ прочіе лики имѣютъ взглядъ по направленію къ Іоанну Богослову, что подтверждаетъ намѣренность подбора и построенія иконы.

Эмали по стилю и техникѣ относятся къ второй половинѣ XII вѣка. Пластинки подъ эмаль выбиты изъ блѣднаго лигатурнаго золота. Цвѣта

эмалей блѣдны, даже красный и синій цвѣтъ блеклаго тона, что̀ указываетъ на излишнее пережиганіе. Тѣло блѣдно-оливковаго тона, иногда палеваго, но высокой красоты типа и жизненности. Словомъ, всѣ черты развитой вполнѣ техники.

Наконецъ, весь окладъ покрытъ серебряною тонкою ленточною сканью. Замѣчательная по своей тонкости, скань изъ блѣднаго золота, въ видѣ ленточекъ, положенныхъ на ребро, и образующихъ сѣть кружковъ со вписанными въ нихъ крестообразными формами и разводами въ данномъ памятникѣ является опредѣляемымъ хронологически историческимъ фактомъ. Дѣйствительно, эта икона по мозаикѣ и по эмалямъ *не можетъ быть по времени позднѣе XII вѣка* (въ крайнемъ случаѣ—первой половины XIII вѣка) и потому опредѣляетъ точно *эпоху ленточной скани*. Между тѣмъ, значеніе этого указанія станетъ понятно, когда мы напомнимъ, что отъ него зависитъ опредѣленіе времени происхожденія Мономаховой шапки и ея принадлежности къ произведеніямъ византійскаго искусства, о чемъ, однако, мы будемъ говорить ниже и подробнѣе по поводу большихъ окладовъ (бывшихъ мѣстныхъ) иконъ Троицы и Богоматери въ Ватопедскомъ соборѣ.

Столь же замѣчательнымъ мозаическимъ образомъ должна считаться маленькая икона св. Іоанна Златоуста (табл. XVI), принадлежавшая нѣкогда Ватопеду, а затѣмъ поднесенная монастыремъ б. русскому послу въ Константинополѣ А. И. Нелидову, во владѣніи котораго она и понынѣ находится. Издана впервые Д. В. Айналовымъ, но заслуживаетъ быть воспроизведенною еще разъ, ради высокаго по духовной тонкости типа великаго іерарха греческой церкви. Мы уже имѣли случай неоднократно указывать на характерность головы Іоанна Златоуста, переданную намъ византійскимъ искусствомъ, любившимъ портреты и реальность, коль скоро то и другое отвѣчали его идеальнымъ задачамъ. Равно нами были указаны и образцы этого типа въ мозаикѣ Палатинской каппеллы и въ эмаляхъ XII вѣка. Повторимъ вкратцѣ, ради ясности дѣла, основныя черты лика святаго: маленькая, нервно-подвижная голова на сухомъ, узкомъ, тщедушномъ, но напряженно живомъ корпусѣ; короткіе и рѣдкіе волосы, вьющіеся немногими прядями, на вискахъ и на задней части головы, темнорусаго цвѣта, съ легкою сѣдиною, едва пробивающеюся; большой, «взлызлый» лобъ, но не широкій и могучій, какъ у Павла или І. Богослова, а узкій и сдавленный съ боковъ, усиливающій впечатлѣніе страстной энергіи, лобъ, прорѣзанный морщинами; оригинальный рисунокъ бровей, треугольникомъ надъ острыми и нѣсколько мрачно уставленными маленькими и умными глазами; крайне малая нижняя часть лица, тонкій и прямой носъ, сухія и маленькія губы, узкій и едва замѣтный подбородокъ, опушающая худыя щеки и края подбородка темнорусая очень рѣдкая бородка,—таковы черты этого портрета. Черты эти

переданы здѣсь живо и сильно, но не лишены преувеличенія въ размѣрахъ головы и самихъ контуровъ лица. Наконецъ, ликъ Златоуста въ иконѣ не долженъ содержать въ себѣ ни мрачности, ни фанатизма: этому іерарху было чуждо то и другое, и если французскій живописецъ представилъ I. Златоуста въ видѣ блѣднаго, истощеннаго и дышащаго злобою аскета, призывающаго съ высоты своей каѳедры громы небесные на разрисованную куртизанку на тронѣ Византіи, стоящую въ уровень съ нимъ на хорахъ, то этотъ живописецъ вращался въ сферѣ представленій католическаго міра, столь далекаго отъ простоты и жизненности древняго христіанства, что всѣ эти представленія кажутся безжизненною мертвою схемою рядомъ съ жизнью, полною соковъ и греческой красоты. I. Златоустъ не былъ изсушеннымъ чадомъ латинскихъ семинарій и іезуитскихъ миссій, былъ живымъ человѣкомъ, хотя аскетомъ, зналъ жизнь, любилъ народъ и былъ близокъ ко всему живому, былъ живымъ представителемъ христіанской морали, не инквизиторомъ. И потому картина французскаго живописца производитъ отвратительное впечатлѣніе, тогда какъ ликъ I. Златоуста всегда вызываетъ къ себѣ предпочтительную симпатію даже среди его высокихъ сверстниковъ, великихъ отцовъ церкви.

Мозаическая икона I. Златоуста исполнена очень тонко, тѣмъ же способомъ лѣпки, что̀ и предыдущія, но ризы крещатыя, руки, Евангеліе и прочія детали выполнены гораздо проще и грубѣе. Особо замѣчательно исполненіе выпуклаго нимба, очевидно, подражающаго эмалевымъ нимбамъ, со множествомъ крестиковъ на бѣломъ или серебряномъ фонѣ.

Въ томъ же характерѣ древней мозаики, художественнаго характера, исполнены и двѣ большія мозаическія *иконы Св. вм. Георгія и Димитрія* въ Ксенофѣ, очевидно, происходящія изъ одного разобраннаго иконостаса, или же изъ двухъ кіотовъ, устроенныхъ на двухъ столбахъ церкви, или посреди церкви, противъ клиросовъ, а нынѣ сохраняющіяся въ видѣ отдѣльныхъ досокъ, гдѣ то въ ризницѣ или подобномъ недоступномъ помѣщеніи. Обѣ иконы имѣютъ приблизительно одни размѣры: 1,21 м. въ выш. и 1,25 м.—икона Димитрія, 0,51 и 0,60 м. въ ширину. На обѣихъ святые великомученики представлены стоящими въ полъоборота и обращенными къ Спасителю, сходящему съ небесъ и благословляющему ихъ моленіе. Иконы, къ сожалѣнію, покрыты слоемъ вѣковой грязи, сильно выщерблены, особенно въ золотыхъ фонахъ, но имѣютъ всѣ достоинства отличной мозаики XII—XIII столѣтій и никакъ не могутъ принадлежать XIV вѣку, когда подобная фактура и стиль были совершенно невозможны и даже неизвѣстны въ Византіи. Надписи изъ темнозеленыхъ, почти черныхъ кубиковъ, расположены вертикально. Кубики, которыми выполнены лики, чрезвычайно мелки, въ 1 кв. миллиметръ, тогда какъ фоны выложены кубиками въ 2,3 миллим., и здѣсь видимъ ту же

лѣпку мускуловъ лица, нѣжную моделлировку щекъ, легкой бородки на лицѣ вел.-муч. Димитрія, глазныхъ впадинъ. Только замѣтное усиленіе схематической правильности въ складкахъ указываетъ на близкое паденіе искусства. Спаситель облаченъ въ темносиній гиматій и пурпурный хитонъ; ликъ отличается античнымъ типомъ IX—X стол., въ которомъ нѣтъ ни льняныхъ волосъ, ни раздвоенной брады и пр. Тотъ же античный характеръ наблюдается и въ головахъ обоихъ святыхъ: типическіе курчавые волосы Георгія въ видѣ тройнаго ряда схематическихъ завитковъ (ср. древнѣйшую икону Георгія изъ Аравіи въ Зографѣ), сходящіяся надъ переносьемъ брови, атти-

51. Верхъ мозаической иконы великомуч. Димитрія въ Ксенофѣ.

ческій овалъ лица, кроткое и даже умиленное выраженіе. Георгій облаченъ въ пурпурную, *малиноваго цвѣта*, хламиду, покрытую звѣздами, кружками и кринами; на хламидѣ золотой тавлій, съ аканѳовыми разводами; застежная фибула изъ золота съ бирюзою, хитонъ лиловый съ золотыми поручами; на правомъ плечѣ пурпурное оплечье (основнаго коричневаго цвѣта древняго пурпура съ лиловымъ отливомъ), отороченное жемчужными нитями и вышитое разводами. Фонъ въ обѣихъ мозаикахъ сплошной золотой, и золотые кубики имѣютъ свѣтлый цвѣтъ (не червоннаго золота, что̀ зависитъ въ позднихъ византійскихъ мозаикахъ отъ того, что золотой листъ въ мозаиче-

ской массѣ кладется на густо-красную или даже темнокрасную смальту, а не свѣтложелтую, свѣтлобутылочнаго цвѣта, какъ въ древней фактурѣ).

Изображеніе Димитрія (рис. 51) еще характернѣе и выше по исполненію, хотя и менѣе раздѣлано украшеніями, такъ какъ патриціанскія одежды великомученика сравнительно просты. Голова святаго еще чисто античнаго типа, но въ ней, какъ и въ головѣ Георгія, обращаетъ на себя вниманіе загнутый семитическій носъ, указывающій, повидимому, на иноземное, не греческое, происхожденіе мозаики. Далѣе, здѣсь волосы Спасителя уже льнянаго цвѣта, что особенно рѣзко выступаетъ при сравненіи съ темнокаштановыми волосами святого; брови Димитрія сходятся на переносицѣ. На лбу, подъ глазами, на носу, на щекахъ, на подбородкѣ и на шеѣ наложенъ сильно румянецъ при помощи розоватаго шифера или кубиковъ розовой смальты. Самое лицо проложено кубиками бѣлаго, желтоватаго и зеленоватаго шифера, въ контурахъ темнокоричневою смальтою. Затѣмъ различныя градаціи тѣней и бликовъ изъ синей, голубой и темнолиловой смальты для гиматія, а для хитона разные оттѣнки краснаго и малиноваго цвѣтовъ. Насколько обѣ иконы дѣлались какъ дружки, видно изъ разнообразія цвѣтовъ одеждъ, также башмаковъ: у Георгія красные, у Димитрія—голубаго сафьяна и т. д.

Въ алтарѣ соборнаго храма Хиландарской обители находится (видѣнный тамъ же преп. Порфиріемъ) мозаическій образъ (табл. XV) Божіей Матери. Какое было ранѣе назначеніе этого образа, не можемъ угадать, тѣмъ болѣе что размѣры его не достаточны для «мѣстнаго» образа въ иконостасѣ. Онъ имѣетъ въ вышину 64 сант. и въ ширину 45 сант. На толстой доскѣ, сравнительно крупными кубиками (хотя не стѣнныхъ размѣровъ) и по золотому фону выполена мозаика, отлично сохранившаяся въ ликахъ и поврежденная только въ отдѣльныхъ мѣстахъ, гдѣ жаръ свѣчей и трещина въ доскѣ причинили поврежденіе сверху до низу. Образовавшаяся трещина заполнена грубо и небрежно. Золотые кубики отлично исполнены въ техническомъ отношеніи: ихъ размѣры въ одинъ миллиметръ въ ликахъ и два мил. въ фонахъ, и съ этой стороны работа напоминаетъ мозаическую икону св. Николая въ Ставро-Никитѣ. Но цвѣтные кубики представляютъ иные тоны, чѣмъ въ мозаикахъ византійскихъ: всѣ выбранные тоны отвѣчаютъ миніатюрамъ сербо-славянскихъ рукописей и составляютъ иную гамму красокъ, чѣмъ въ греческихъ мозаикахъ. На Богородицѣ синяя фелонь съ золотыми коймами и тремя звѣздами, бѣлый чепецъ. Ликъ выложенъ пиленымъ шиферомъ, имѣющимъ свѣтло-оливковый полутонъ. Тѣни проложены сѣрыми, синими, коричневыми и даже красными тонами. Румянецъ на щекахъ— красными же шиферными кубиками. Получившіеся рѣзкіе контуры отъ тѣней въ глазахъ и ликахъ отвѣчаютъ народному искусству славянскихъ странъ Балканскаго полуострова. Складки наложены внизу синими, вверху

желтыми и красными рядами. Волосы сдѣланы выпукло, вѣроятно, на основѣ изъ воскомастики, и благодаря употребленнымъ слоямъ шифера, у Младенца представляютъ цвѣтъ льна. Одежда Младенца—красный хитонъ, а мантія темнолиловая, съ рѣзкими прослойками тѣней темнокоричневыми кубиками. Типъ Одигитріи сохраненъ во всѣхъ подробностяхъ: во взглядѣ Матери передъ собою, въ свиткѣ Младенца, въ его именословномъ перстосложеніи, въ рукѣ Богородицы, положенной на грудь и проч. И стиль и техника указываютъ на XIII или XIV вѣкъ, скорѣе на второй, судя по нѣкоторой грубости рисунка. Тоже мнѣніе мы нашли у пр. Порфирія, котораго слова заслуживаютъ быть воспроизведенными цѣликомъ: «типъ (Богоматери) сербскій, художественно-посредственный. Румянецъ на ланитахъ Приснодѣвы означенъ двумя малыми пятными, какъ и на подобныхъ иконахъ Ея въ Римѣ и Флоренціи. Судя по этому признаку, я отношу эту икону къ вѣку тринадцатому, значитъ, къ началу устройства Славяносербской лавры на Аѳонѣ». Дѣйствительно, характерныя пятна румянца на щекахъ указываютъ на XIII столѣтіе, особенно въ манерѣ западныхъ миніатюристовъ позднероманской эпохи, гдѣ онѣ долгое время составляли излюбленный пріемъ, но затѣмъ тотъ же пріемъ перешелъ и въ народную иконопись восточныхъ береговъ Италіи, Далмаціи и Балканскаго полуострова и удержался тамъ еще на одно, два столѣтія.

IV.

Памятники иконописи на Аѳонѣ. Образъ Вседержителя. Аѳонскія чудотворныя и особо чтимыя иконы Божіей Матери. Описаніе нѣкоторыхъ наиболѣе замѣчательныхъ иконъ въ Аѳонскихъ соборахъ и ризницахъ.

Извѣстно, какъ мало затронута изслѣдованіемъ исторія греко-византійской иконописи по дереву (говоря словами нашихъ иконописцевъ — *на доскахъ*). Такое положеніе важнѣйшаго предмета зависитъ прежде всего, конечно, отъ всеразрушительнаго времени, уничтожавшаго памятники иконописи такъ же легко, какъ древнія ткани и другія, подверженныя тлѣнію и огню, издѣлія человѣческихъ рукъ, сколько отъ систематическаго истребленія во времена иконоборства, въ теченіи ста лѣтъ, съ 726 по 842 годъ, постигавшаго эти памятники по ихъ особенной доступности для истребителей и по ихъ преимущественной роли въ иконопочитаніи: именно икона на деревѣ стала для иконопочитателей предметомъ священнымъ и освящаемымъ, а для иконоборцевъ эмблемою идольскаго служенія. Но еще болѣе отсутствіе научной разработки византійской иконописи происходитъ отъ недосягаемыхъ трудностей, сопряженныхъ съ изслѣдованіемъ ея памятни-

ковъ, которые еще предстоитъ открывать въ ризницахъ восточныхъ церквей и покрытыхъ вѣковою пылью иконостасахъ, отыскивать среди хлама въ монастырскихъ складахъ. Очень понятно, что изслѣдователи византійской иконографіи предпочитаютъ работать въ области опредѣленной и открытой глазу, по стѣннымъ росписямъ церквей и по миніатюрамъ лицевыхъ рукописей, чѣмъ пускаться на рискъ открытія новыхъ памятниковъ. Кстати, для удержанія тѣхъ же давно занятыхъ позицій служатъ и установившіеся издавна предразсудки. Таковъ напр. взглядъ на стѣнныя росписи, какъ на искусство высокое (le grand art) по преимуществу, монументальное по размѣрамъ и по характеру, какъ на историческіе памятники важнѣйшаго, первенствующаго значенія; взглядъ этотъ съ упорствомъ проводится и поддерживается учеными, очевидно, повторяющими академическую рутину и эстетическія положенія давнихъ временъ. При усвоеніи этого взгляда, немыслимо историческое изслѣдованіе разнообразныхъ состояній стѣнной живописи въ разныя времена византійскаго искусства и опредѣленіе ихъ различной и относительной роли въ ходѣ этого искусства. Почему то, подчиняясь только поверхностному эстетическому обобщенію, съ самаго начала, наука средневѣковой археологіи порѣшила, что стѣнная живопись Византіи должна представлять такое же явленіе, какъ фрески Рафаэля и Микель Анджело и стѣнныя росписи Италіи XIV и XV столѣтій, какъ цвѣтъ искусства извѣстной эпохи, забывая при этомъ даже такое обстоятельство, что Византія не знала въ стѣнныхъ росписяхъ личной художественной дѣятельности. Мастера XVI вѣка, Панселинъ и Ѳеофанъ Критянинъ принадлежатъ Греціи, но не Византіи, и весьма возможно, что ихъ личное мастерство основано на знакомствѣ съ итальянскою живописью и ея личнымъ искусствомъ. Но если работы по стѣннымъ и плафоннымъ росписямъ итальянскихъ живописцевъ XV—XVI стол. мы должны признавать «высокимъ искусствомъ» по преимуществу, то, напротивъ, большинство римскихъ мозаикъ VII—XII стол. приходится считать ремесленными работами по крайне посредственнымъ шаблонамъ, а иныя, позднѣйшія изъ нихъ, уродливо-грубыми. Однако же, и византійскія мозаическія и фресковыя росписи храмовъ, хотя и превосходятъ, во всѣхъ отношеніяхъ, свои западныя копіи, не могутъ считаться истинно художественными произведеніями, а въ лучшемъ случаѣ только произведеніями высокой художественной промышленности.

Правда, затѣмъ и все византійское искусство за цѣлую тысячу лѣтъ не возвысилось, по сложнымъ и глубокимъ причинамъ, до личнаго творчества и живаго развитія, а держалось въ предѣлахъ высокаго мастерства, но это мастерство развивало, послѣдовательно разрабатывая, ту или иную среду художественной промышленности. Въ настоящее время полной исторіи

византійскаго искусства не существуетъ, и мы можемъ только гадательно опредѣлять, какой видъ художественной промышленности имѣлъ преобладаніе въ вѣкъ Юстиніана, какой въ эпоху иконоборческую или при Константинѣ Багрянородномъ, все это въ зависимости отъ брошенныхъ мимоходомъ замѣчаній лѣтописцевъ Византіи, очевидно, мало освѣдомленныхъ именно въ этой области. Лѣтописецъ монахъ еще интересуется каллиграфіею, лицевыми рукописями, но пропускаетъ эмали, которыя упоминаются у описателя дворцовыхъ церемоній, а личный секретарь императора и знатокъ политики и стратегіи занимается предпочтительно дворцовыми постройками, церквами и крѣпостями.

Свѣдѣнія письменныхъ памятниковъ даютъ только увѣренность въ существованіи въ Византіи иконописи на деревѣ. Иконы упоминаются: у историковъ, у агіографовъ и въ житіяхъ, въ запискахъ церемоніймейстеровъ, правда, по особенному случаю[1]), но во многихъ случаяхъ упоминанія отсутствуетъ ясное указаніе на *матеріалъ изображенія*, и самый вопросъ зачастую не интересуетъ историковъ, богослововъ, какъ не занималъ и самихъ ревнителей иконопочитанія.

Конечно, мы знаемъ черезъ посредство иконоборческой полемики, что защитниковъ иконопочитанія прозывали *древопоклонниками*—ξυλολάτραι, а это названіе ярко свидѣтельствуетъ о распространеніи молебной иконы на деревѣ въ восточномъ христіанствѣ до VIII вѣка. Но гдѣ были эти иконы на деревѣ: только въ храмовыхъ иконостасахъ, въ качествѣ мѣстныхъ иконъ, или же молебная икона была принята въ это время и въ домашней обрядности, изъ этого свидѣтельства не видно.

Всего важнѣе для начальной византійской иконописи одно мѣсто въ Словѣ I. Златоуста «на Умовеніе ногъ», приводимое также иконозащитниками на 7-мъ Вселенскомъ соборѣ: «подобно тому, какъ царскіе портреты (χαρακτῆρες) и изображенія (торжественно) вносятся въ городъ, и встрѣчаютъ ихъ архонты и димы со славословіемъ, то не доску (при этомъ) чтутъ и не воскоплавкое письмо (τὴν κηρόχυτον γραφὴν), но портретъ царя». Этотъ текстъ, даже въ томъ случаѣ, если бы относился ко времени иконоборства и былъ изобрѣтенъ на случай, говоритъ очень многое, а именно, что *иконопись на доскахъ возникла изъ портретной живописи*, при чемъ заступила собою, въ извѣстномъ смыслѣ, особый родъ ея, именно царскіе или вообще *оффиціальные портреты*, изготовлявшіеся, между прочимъ, на деревянныхъ доскахъ, и по способу энкаустики или «воскоплавкой» живописи[2]). Мы

1) Иконы приносились въ покои императора на праздникъ Рождества Христова по утру и подвѣшивались на переносномъ иконостасѣ для совершенія литіи: Codinus, *De off.*, ed. Bonnae, 44, 3.

2) См. статью *Image* въ *Dictionn. d. ant. gr. et rom.* par Daremberg et Saglio.

считаемъ это обстоятельство въ исторіи восточной иконописи на деревѢ (кратко говоря, вся иконопись западная до XIV вѣка была только копировкою восточныхъ образцовъ, тогда какъ стѣнопись была въ извѣстныя эпохи самостоятельною) тѣмъ болѣе значительнымъ, что новѣйшее открытіе извѣстныхъ портретовъ на погребальныхъ саванахъ въ древнемъ Египтѣ и у христіанъ Коптовъ, указываетъ отчасти и на источникъ этой формы или, быть можетъ, даже этого рода живописи. Характерный натурализмъ этого эллинистическаго искусства достаточно можетъ объяснить и первое направленіе иконописи въ греко-восточной церкви и даже, быть можетъ, пояснить черты важнѣйшихъ памятниковъ изъ числа первыхъ произведеній иконописи. Почему именно энкаустика была примѣнена предпочтительно къ исполненію иконъ (быть можетъ, только лучшихъ, въ тонкомъ родѣ живописи, какъ въ XVIII вѣкѣ миніатюристы были по преимуществу портретными живописцами), и когда вошла въ болѣе общее употребленіе живопись al tempera или на яичномъ желткѣ по левкасу, мы, конечно, не знаемъ въ настоящее время, но такъ какъ оба вида живописи существовали издревле и исполнялись на стѣнахъ и разныхъ матеріалахъ, то можно думать, были примѣнены и въ иконописи.

Но если первыя иконы и были, быть можетъ, только условными портретными (преимущественно погрудными) изображеніями священныхъ личностей Новаго Завѣта и историческихъ дѣятелей первыхъ вѣковъ христіанства, то положеніе это разомъ измѣнилось вмѣстѣ съ выступленіемъ христіанской церкви на первый планъ въ жизни южной Европы и новымъ ея значеніемъ въ государствѣ. Конечно, и здѣсь изображенія первыхъ Отцовъ Церкви были портретами, но изображенія Божіей Матери стали уже *иконами* въ началѣ V вѣка, и ихъ происхожденіе древняя благочестивая легенда отнесла къ Ев. Лукѣ. Иконы, писанныя на доскахъ, стали рано украшеніемъ храмовъ, такъ какъ, сохраняя завѣсы (катапетасмы, съ фигурными изображеніями, какъ видно изъ свидѣтельства, приписываемаго Св. Епифанію Кипрскому) для царскихъ дверей, обычай, очень ранній, закрылъ досками иконостасные промежутки между столбами, украсивъ ихъ изображеніемъ Спасителя, Божіей Матери, церковнаго «праздника» и т. под. темами «мѣстныхъ» иконъ. Мы узнаемъ, что иконы Христа появились задолго до VII вѣка въ обиходѣ, съ VIII вѣка распространились иконы Божіей Матери, и къ вѣку иконоборческаго движенія, повидимому, православный обычай иконописанія въ восточной церкви установился въ полной силѣ. Правда, обо всемъ этомъ мы узнаемъ только по соображеніямъ различныхъ свидѣтельствъ, а не по памятникамъ, но установить такого рода историческія ретроспективныя обозрѣнія, хотя бы въ общихъ чертахъ, необходимо для послѣдующихъ частностей.

Такъ, мы, очевидно, не можемъ уже теперь поддерживать ранѣе высказанное предположеніе, будто иконопись на доскахъ явилась въ иконоборческій вѣкъ домовою замѣною церковныхъ монументальныхъ росписей, ради возможности скрывать маленькія иконы отъ взгляда преслѣдователей. Напротивъ того, мы знаемъ исторически объ истребленіи иконъ на деревѣ, о ихъ перевозѣ черезъ море въ Италію, о бѣгствѣ туда монаховъ иконописцевъ и т. д. Но, съ другой стороны, развитіе иконной живописи на доскахъ, какъ размноженіе лицевыхъ рукописей и приспособленіе эмали къ производству миніатюрныхъ тѣльниковъ, медальоновъ, украшенію фигурами драгоцѣнныхъ предметовъ утвари и многія характерныя черты византійской обрядности должны приписать народному движенію противъ иконоборства. Большинство чудотворныхъ иконъ, не сохранившихся до насъ, по сказаніямъ, были писаны на деревѣ, или же первоначальный способъ ихъ исполненія, напр. на полотнѣ, былъ современемъ забытъ, уступилъ мѣсто типу живописной иконы на деревѣ.

Драгоцѣнные матеріалы для возстановленія древнѣйшей исторіи иконописи доставилъ тотъ-же знаменитый путешественникъ по востоку Порфирій Успенскій въ своей незначительной по числу, но исторически важнѣйшей, коллекціи иконъ, привезенныхъ съ Синая [1]).

Это собраніе, обратившее на себя особенное вниманіе на выставкѣ 1890 года Археологическаго Съѣзда въ Москвѣ драгоцѣнными портретами, исполненными энкаустическою живописью и изданными профессоромъ Стрыговскимъ въ 1891 году [2]), остается донынѣ неизданнымъ. Намѣреваясь восполнить этотъ непозволительный пробѣлъ въ археологіи византійскаго искусства, хотя отчасти при другомъ изданіи, предпринятомъ Академіей Наукъ въ исполненіе завѣщанія покойнаго Порфирія [3]), мы здѣсь, ради своей спеціальной задачи, остановимся только на 4—5 предметахъ собранія, составляющихъ, по нашему взгляду, драгоцѣннѣйшіе памятники древности. Одинъ изъ нихъ, изданный проф. Стрыговскимъ, представляетъ чету—мужа и жену—повидимому святыхъ, другой—свв. Сергія и Вакха и оба отнесены къ VII ст. Вѣрный археологическій взглядъ проф. Стрыговскаго позволилъ ему оцѣнить всю важность этихъ памятниковъ, представляющихъ сохраненіе античнаго способа энкаустики до послѣднихъ временъ существованія эллинистическаго господства въ Египтѣ.

Но въ данномъ случаѣ интересъ лежитъ гораздо глубже этого факта

1) Смотри брошюру: «Коллекціи древнихъ восточныхъ иконъ при Кіевской Духовной Академіи» проф. Н. И. Петрова. Изъ журнала «Труды Кіев. Дух. Ак.» за 1886 г.

2) Byzantinische Denkmäler. Wien. 1891. Zwei enkaustische Heiligenbilder vom Sinaï.

3) Снимки съ древнихъ иконъ, собранныхъ епископомъ Порфиріемъ Успенскимъ во время его путешествій по христіанскому востоку. *Печатается.*

продолженія художественныхъ традицій античнаго міра. Какъ и вся культурная исторія Египта, этотъ отдѣлъ древнѣйшихъ энкаустическихъ иконъ, привезенныхъ Порфиріемъ съ Синая, но исполненныхъ нѣкогда въ одномъ изъ эллинистическихъ городовъ Египта, представляетъ намъ оригинальный историческій процессъ образованія иконописи изъ обыкновенныхъ портретовъ. Такихъ энкаустическихъ иконъ въ синайскомъ собраніи Порфирія оказалось четыре, и было бы особенно желательно увидать въ ближайшемъ будущемъ ихъ детальныя изданія и описанія[1]). Обѣ портретныя иконы — супружеской четы и свв. Сергія и Вакха — по своимъ размѣрамъ и техническому исполненію уже не могутъ быть включены въ драгоцѣнную серію

52. Образъ свв. Сергія и Вакха въ Музеѣ Кіев. Дух. Акад.

реальныхъ эллинистическихъ портретовъ Египта, извлеченныхъ въ сотнѣ экземпляровъ изъ некрополей Фаюма. Портреты мужа и жены, видимо, натуралистичны, но слишкомъ ремесленно-грубы. Образы Сергія и Вакха (рис. 52) исполнены несравненно выше съ технической стороны, но за то, взамѣнъ, очень условны: въ нихъ исчезла прежняя жизненность, отсутствуетъ экспрессія, прежняя лѣпка тѣла, и типы носятъ не характерный египетскій обликъ, но шаблонный византійскій. Столь же условно испол-

1) Это изданіе имѣетъ въ виду сдѣлать Казанскій проф. Д. В. Айналовъ.

нены мантіи и патриціанскія нашивки, а реализмомъ выдѣляются только развѣ золотыя гривны съ тремя драгоцѣнными камнями на шеѣ. Въ манерѣ поздняго шаблона выполнены волосы и орнаментальными наколами покрыты золотыя нимбы.

Истинною драгоцѣнностью этого собранія является (табл. XLVIII) небольшая икона Богоматери съ Младенцемъ (0,35 м. выш. и 0,21 шир.), которой древнѣйшій характеръ угаданъ еще проф. Петровымъ, отнесшимъ ее «къ числу тѣхъ черныхъ иконъ, которыя, по мнѣнію преосвященнаго Порфирія, писаны въ VII вѣкѣ». По нашему мнѣнію, эта икона должна быть древнѣе всѣхъ остальныхъ и относиться къ VI в. и даже скорѣе его 1-ой, чѣмъ 2-ой половинѣ. Въ исторической иконописи мы не знаемъ факта болѣе замѣчательнаго: эта икона есть неотразимый свидѣтель той силы народнаго стремленія къ художественному воплощенію, которое уже въ вѣкъ Константина и его преемниковъ, безъ вѣдома клира и какого бы то ни было іерархическаго руководства, выработало рядъ типическихъ образовъ, во исполненіе внутренней задачи человѣческаго совершенствованія путемъ сочетанія средствъ искусства и содержанія религіи.

Не будь на рукахъ Богоматери Младенца и около головы ея нимба, это изображеніе было бы, несомнѣнно, принято за одинъ изъ тѣхъ древнѣйшихъ женскихъ фаюмскихъ портретовъ, которые доселѣ восхищаютъ европейскую публику въ собраніяхъ Графа и различныхъ музеевъ. Это сходство доходитъ до странности въ томъ обстоятельствѣ, что верхніе углы четырехугольной доски, на которой нарисована икона, оказываются срѣзанными, точнѣе спиленными, точно такъ какъ во множествѣ энкаустическихъ портретовъ Фаюмскаго оазиса. Извѣстно, что въ этихъ послѣднихъ такое обстоятельство обусловлено было простою необходимостью вдвинуть дощечку внутрь раскрытой муміи, на томъ ея мѣстѣ, гдѣ приходится голова покойника и, слѣдовательно, необходимостью обрѣзать углы, чтобы не измѣнить натуральной формы закругленія въ головной части муміи. Извѣстный египтологъ Георгъ Эберсъ, издавая на страницахъ своей брошюры[1]) одну хорошо сохраненную мумію, прибавляетъ, что самыя рамки портретовъ дѣлались золочеными и заканчивались вверху или оваломъ или копыто-образной формой. Извѣстный портретъ этрусскаго музея во Флоренціи срѣзанъ на подобіе нашей иконы. Но то, что вполнѣ понятно въ дощечкѣ, дополняющей мумію, является крайне странною традиціей въ иконѣ. Она исполнена на тонкомъ лубкѣ кипариса; съ праваго бока видна, приклеенная позднѣе, полоска; дощечка покрыта слоемъ левкаса, замѣчательно крѣпкаго и очевидно тождественнаго съ современною композиціей, носящей названіе «массы изъ

1) Die hellenistischen Portraits aus dem Fajum, Leipzig, 1893, стр. 17.

слоновой кости». Фонъ изображенія темно-синій, индиговаго оттѣнка, головы заключены въ золотой нимбъ, орнаментированы наколами, но эти нимбы оказываются покрытыми тонкимъ слоемъ чернаго асфальта (который, быть можетъ, и подалъ первый поводъ Порфирію изобрѣсти свое странное названіе «черныхъ иконъ» для этихъ лучшихъ образцовъ энкаустики, вовсе не темныхъ и вполнѣ доступныхъ фотографическому снимку). Богоматерь является въ этомъ изображеніи съ тѣмъ матрональнымъ характеромъ молодой полной женщины, который мы знаемъ только въ лучшихъ фрескахъ римскихъ катакомбъ: у нея большіе выпуклые глаза, полныя щеки, отличающіяся бѣлизною и румянцемъ, широкій подбородокъ съ румянымъ оттѣнкомъ; тѣло выполнено блѣдно-лиловыми и голубоватыми рефлексами. И Богоматерь и Младенецъ одѣты въ темно-пурпурныя одежды, но цвѣтъ фелони темнѣе прочихъ; надъ челомъ фелонь украшена изображеніемъ креста; хитонъ Младенца клавами. Фигура Божіей Матери, держащей Младенца на лѣвой рукѣ и придерживающей его правою, судя по взгляду обоихъ, напряженно устремленному направо, или взята изъ сцены поклоненія волхвовъ или сочинена по ея образцу. Рука Младенца протянута направо, и ладонь ея раскрыта въ знакъ привѣта и приглашенія, тогда какъ рука Матери поддерживаетъ живое движеніе Младенца. Вплоть до произведеній высокаго искусства Италіи въ XVI в., мы не можемъ указать аналогіи этому живому образу Матери и Младенца и только въ античномъ искусствѣ можемъ встрѣтить художественныя достоинства этой артистической живописи.

Несравненно грубѣе (табл. XLIX) другая энкаустическая икона, представляющая общій типъ пророка и описанная у проф. Петрова подъ именемъ иконы Іоанна Предтечи (№ 2, стр. 9). Къ этой иконѣ вовсе не могутъ быть относимы слова преосвященнаго Порфирія о томъ, что въ его собраніи имѣется абиссинская икона Іоанна Предтечи, держащаго хартію, на которой по гречески написаны слова: «покайтеся, приближися бо царствіе Божіе», и не потому одному, что надпись вовсе не относится къ этому изреченію, но потому что типъ относится вообще къ образу пророка и не навѣрное къ Іоанну Предтечѣ. Затѣмъ икона, безъ всякаго сомнѣнія, относится къ синайскому отдѣлу порфиріевскаго собранія и исполнена на тонкой дощечкѣ, какъ и икона Богоматери.

Она была окружена нѣкогда золоченой рамкой и исполнена по тому-же способу энкаустики. Но икона выполнена безъ левкаса и хотя смѣлая и художественная манера античнаго искусства еще сохранила здѣсь свои основныя черты, но въ ней нельзя не наблюдать уже появленія рутины и шаблона. Рутина видна въ складкахъ, проложенныхъ схематическими полосами, а дурной шаблонъ—въ изуродованныхъ пропорціяхъ, особенно замѣтныхъ

въ лѣвой ногѣ. Грубый типъ лица, длинные косматые волосы, падающіе на плечи, короткая всклокоченная борода вполнѣ отвѣчаютъ обычному иконографическому типу пророка (напр. Иліи), но нѣсколько грубы для духовнаго существа Іоанна Предтечи. Пророкъ облаченъ въ темно-лиловые (пурпурные) хитонъ и гиматій, переброшенный черезъ лѣвую руку, но на правой рукѣ его, отъ плеча до локтя, виденъ кусокъ бараньяго мѣха, который представляетъ скорѣе пророческую милоть, чѣмъ одежду Іоанна Предтечи «отъ влас вельбуждь». Фонъ изображенія темно-синій, индиговый; въ небѣ видны два медальона съ изображеніями Спасителя и Божіей Матери, обращенными къ пророку, въ видѣ бюстовъ античныхъ олицетвореній. Пророкъ обращается къ нимъ, поднимая правую руку со знаменіемъ благословенія, а въ лѣвой держа развернутую хартію. Продолговатая форма иконы, имѣющей въ вышину 0,46 м. и въ ширину 0,25 м., указываетъ на боковыя мѣста иконостаса втораго яруса.

53. Икона св. Пантелеймона. Музей Кіев. Дух. Ак.

Для полноты представленія нашей мысли о возникновеніи иконописи изъ портретной живописи мы считаемъ нужнымъ упомянуть (рис. 53) икону той-же синайской коллекціи за № 3327, великомученика Пантелеймона. Икона эта имѣетъ 0,41 м. вышины и 0,26 м. ширины, но эта икона исполнена на обычной доскѣ толщиною въ 2 сантиметра и носитъ характеръ домашнихъ моленныхъ иконъ. Ея окладъ имѣетъ рамку, орнаментированную живописью въ видѣ штучнаго набора, а на рамкѣ нарисованы шесть декоративныхъ кружковъ, имитирующихъ тѣ накладныя шашки, которыя дѣлались на рамкахъ створокъ въ складняхъ, въ тѣхъ видахъ, чтобы складни не прилегали плотно и могли быть удобно раскрываемы. Фигура чрезвычайно близко напоминаетъ энкаустическую икону Сергія и Вакха, но не могла быть исполнена ранѣе IX или даже X в., хотя и сохра-

пяетъ античный характеръ въ голубоватыхъ рефлексахъ лица, въ тонкомъ рисункѣ руки, въ мастерской раздѣлкѣ каштановыхъ волосъ, большихъ округлыхъ глазахъ и лѣпкѣ лица. Позднѣйшій характеръ живописи виденъ въ схематичности всей фигуры, въ условности бликовъ на складкахъ одеждъ и общей архаической неповоротливости иконной фигуры. Древняя надпись сохранилась только въ четырехъ буквахъ и указываетъ на эпоху X в. Икона обезображена поновленіями, измѣнившими хирургическій приборъ въ свитокъ; мѣстами икона замазана красной краской.

Вплоть до XI—XII столѣтій, времени, отъ котораго дошли до насъ первыя *описи*, мы ничего не знаемъ документальнаго объ иконахъ въ Византіи: ни размѣра и сюжетовъ, ни мѣста и назначенія разныхъ типовъ и видовъ, ни украшеній, ни мѣстъ производства, ни художественнаго характера, ни обрядовыхъ частностей, съ иконами связанныхъ. Изъ этихъ описей, однако, мы узнаемъ, что въ X—XI вѣкахъ вся византійская иконопись уже сложилась цѣликомъ. Такъ, мы узнаемъ[1]), что въ церквахъ было по многу иконъ, напр. до 90 числомъ въ церкви, въ одномъ алтарѣ 10, въ иконостасѣ (τέμπλον) помѣщались иконы «Господскихъ Праздниковъ», на игуменскомъ мѣстѣ (такъ надо понимать слова: «великій стасидій» — μεγάλου στασιδίου). Темы иконъ разнообразны: и Спасъ, и разныя иконы Б. Матери («Деисусная»), тройныя иконы «Деисуса», и иконы святыхъ: Симеона Столпника, Марѳа, Конона и пр. Украшеніе иконъ сложилось вполнѣ: упоминаются вѣнчики и кресты (въ иконахъ Спаса), металлическіе, съ камнями, оклады (περιφέρεια) по краямъ съ эмалями, съ эмалевыми медальонами и пластинками, серебряные нарукавники (ἐπιμανίκια) и наконецъ подвѣсныя «цаты» — называвшіяся у византійцевъ *фенгіями*, по нашему — *лунницами*, и украшавшіяся рѣзьбою и чернью (φέγγεια ἀργυρᾶ ἔγκαυστα). Наконецъ, въ это время были въ большомъ ходу подвѣсныя пелены, прикрывавшія иконы съ боковъ и снизу — μανδήλια λινὰ ἄνωθεν τῶν εἰκόνων и пр.

Аѳонскіе соборы и церкви представляютъ, повидимому, фазисъ иконописи, уже далеко отошедшій отъ типа ея въ XI—XII вѣкѣ, но не потому одному, что въ нихъ, за немногими исключеніями, не уцѣлѣло иконъ отъ этого времени, а, главнымъ образомъ, потому, что церкви эти выстроены уже въ характерѣ XIV—XV столѣтій, и ихъ иконныя украшенія примѣнены къ этому позднѣйшему типу. Мы находимъ здѣсь иконостасы въ два яруса, въ нижнемъ ярусѣ — мѣстныя иконы большихъ размѣровъ, до $1\frac{1}{2}$ ар. въ ширину, въ верхнемъ обычный подборъ «праздниковъ» въ рядъ (10 и

---

1) См. *Опись имущества обители Ксилургу* (Руссикъ) на Аѳонѣ, въ *Актахъ Русскаго на Св. Аѳонѣ монастыря св. вел.-муч. Пантелеймона,* Кіевъ, 1873, стр. 51—69.

12 вершковъ выш.) — иконъ, выставляемыхъ на «проскинитарныхъ» налояхъ, и верхнее рѣзное украшеніе изъ колоссальнаго креста съ рѣзными орнаментальными разводами. Затѣмъ, большія иконы устроены здѣсь въ кіотахъ, приставленныхъ къ столбамъ, на игуменскомъ мѣстѣ (икона Спаса или храмовая), на обратной сторонѣ иконостаса, въ алтарѣ и по сторонамъ клиросовъ. Иногда надъ входными дверьми въ алтарь, на сѣверной или южной сторонѣ, или же надъ входами изъ нарѳика помѣщается тройное изображеніе «Деисуса». Далѣе точно такимъ же чиномъ украшаются внутренній и даже внѣшній нарѳикъ, если онъ застекленъ, т. е. къ столбамъ пристраиваются кіоты съ большими иконами, по сторонамъ ихъ иконы большихъ размѣровъ, многоличныя, въ рядъ по стѣнѣ, подъ украшающими своды и верхніе ярусы фресками. Но этимъ не ограничивается аѳонское убранство церквей иконами: многое множество ихъ размѣщено вдоль по стѣнамъ соборовъ, церквей, частію трапезъ, обыкновенно на уровнѣ, доступномъ лицезрѣнію мелкихъ изображеній, надъ стасидіями, но также и выше, по особымъ набитымъ на стѣны полкамъ, въ главномъ нефѣ, въ алтарѣ, въ боковыхъ нефахъ и въ параклисахъ. Иконы эти насчитываются въ обителяхъ сотнями и тысячами. Но большинство ихъ грубо-ремесленнаго характера, сохраняются плохо, въ пыли и копоти вѣковъ, олифа на нихъ вскипѣла отъ жару, зачастую иконы полуразрушены. И между тѣмъ, именно между такими иконами приходилось встрѣчать рѣдкія, не переписанныя древнія иконы, въ драгоцѣнныхъ рѣзныхъ окладахъ.

Въ этомъ отношеніи будущему изслѣдователю аѳонской иконописи предстоитъ работа, чрезвычайно сложная по количеству матеріала, но весьма однообразная по характеру, ибо главная масса иконъ относится къ послѣднимъ вѣкамъ, и въ ней очень мало произведеній ранней эпохи, XIV—XV столѣтій, не говоря уже объ XI—XIII вѣкахъ. Очевидно, убогое современное положеніе аѳонской иконописи и греческой вообще совершенно не отвѣчаетъ той необыкновенной, хотя ремесленной плодовитости XVI—XVII вѣковъ и даже XVIII вѣка, когда еще процвѣтала греческая иконопись южной и юго-восточной Италіи и мастерскія на самомъ Аѳонѣ[1]). Правда, значительная часть аѳонскихъ иконъ, если не добрая половина, была исполнена въ Молдо-Валахіи, Сербіи, Болгаріи и Македоніи, о чемъ можно судить по письму, и нѣкоторая часть иконъ даже русскаго происхожденія и русскаго мастерства, какъ различные вклады, а также предметы покупки. Послѣднія иконы обыкновенно лучшаго достоинства, прекрасныхъ писемъ, и сохраняютъ еще дорогіе серебряные и финифтью украшенные оклады. Во всякомъ случаѣ, аѳонская иконопись, не будучи особенно древней, замѣ-

---

1) *Зографическая лѣтопись Аѳона*, стр. 228—236.

чательна своимъ содержаніемъ, а для изученія русской иконописи и для опредѣленія самостоятельной ея стороны, имѣетъ высокую историческую важность. Однако, бывшіе на Аѳонѣ изслѣдователи, не останавливаясь на иконописи, какъ на предметѣ, особенно заслуживающемъ изученія, въ силу указаннаго взгляда, сосредоточивали наблюденія на стѣнописи; не составляетъ исключенія и преосвященный Порфирій, который, приступивъ къ характеристикѣ аѳонской «иносказательной знаменности (символики) на иконахъ и стѣнныхъ изображеніяхъ» (*тамъ же*, стр. 236 слѣд.), упомянулъ только двѣ-три иконы, изъ разряда весьма извѣстныхъ, и затѣмъ продолжалъ свое изложеніе по стѣнописямъ.

Безплодны всѣ надежды и фантастичны всѣ легенды о томъ, что на св. Аѳонской горѣ въ многочисленныхъ параклисахъ сохраняются и могутъ сохраняться памятники высокой церковной древности. Обзоръ монастырей съ этой цѣлью — Лавры, Ватопеда, Ивера и Хиландара показалъ, что самая постройка параклисовъ не восходитъ далѣе XVII вѣка, а такъ какъ произведенія древности начали обращать вниманіе аѳонскаго монашества еще въ раннюю эпоху, т. е. приблизительно съ XVII вѣка по различнымъ соображеніямъ, нерѣдко практическаго свойства, то главные памятники древности собирались въ соборъ и выставлялись на видныхъ мѣстахъ, и такъ какъ самые параклисы обязаны нерѣдко щедротамъ іеромонаховъ, а число такихъ лицъ, обладающихъ извѣстнымъ состояніемъ, увеличивается со времени выѣзда ихъ за сборами (съ XVII же вѣка), то неудивительно, что въ параклисахъ нѣтъ и не можетъ быть весьма древнихъ вещей, за малыми исключеніями, когда параклисы устраиваются въ самомъ соборѣ и притомъ его ктиторами. Наконецъ, такъ какъ большинство подобныхъ параклисовъ, разсыпанныхъ по монастырю въ корпусахъ среди келій, подвергались и подвергаются наиболѣе пожарамъ (въ аѳонскихъ корпусахъ почти нигдѣ нѣтъ каменныхъ половъ, а настилка половъ и балокъ не покрывается штукатуркой, или дранью и представляетъ величайшую опасность для огня, а лѣстницы монастырскія почти исключительно деревянныя, притомъ сквозныя), то большинство такихъ параклисовъ лишено стѣнныхъ росписей; ихъ замѣняетъ иконостасъ и иконы, разставленныя на полкахъ. Ихъ росписи конца XVII или XVIII вѣка, отличаются пестротою въ краскахъ, преувеличеннымъ аскетизмомъ, аллегоричностью и повѣствовательностью въ темахъ. Входныя сѣни бываютъ расписаны сценами Страшнаго Суда и Апокалипсиса, грубыми изображеніями ктиторовъ и благодѣтелей, обновившихъ параклисъ; стѣны увѣшаны старинными аѳонскими гравюрами и литографіями.

Лучшее, что можно видѣть въ подобныхъ параклисахъ — мѣстныя иконы — Пантократора и Богоматери съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ. Гро-

мадное число этихъ иконъ, написанное въ XV—XVI вѣкахъ, выполнялось всегда въ размѣрѣ малыхъ иконостасовъ, съ мѣстными иконами, вышиною отъ 50 до 75 сант.

По сторонамъ этихъ мѣстныхъ иконъ находятся обыкновенно иконы праздника, или святыхъ, во имя которыхъ освященъ параклисъ, а также иконы имени ктитора. Иконостасъ представляетъ характерную аѳонскую рѣзьбу съ позолотою, разцвѣченную синею и красною краской. Царскія двери — низкія, сквозныя; боковыя замѣняются завѣсами.

Во многихъ параклисахъ можно встрѣтить иконы письма XVIII вѣка, носящія характеръ живописно-академическій, но съ сохраненіемъ основныхъ признаковъ такъ называемой критской школы. На многихъ таковыхъ иконахъ стоитъ годъ арабскими цифрами. Живописецъ особенно хлопочетъ о красотѣ женскихъ ликовъ, но оставляетъ по старому письмо одеждъ, слѣдуя въ нихъ манерѣ венеціанскихъ живописцевъ XVI и XVII в. Но при такомъ положеніи параклисовъ въ нихъ встрѣчаются крайнія несообразности, напр. въ иномъ параклисѣ наверху пирга, куда приходится всходить по жердямъ, въ видѣ лѣстницъ сложеннымъ, въ полахъ подобнаго характера можно встрѣтить орнаментальныя каменныя плиты, изъ древнихъ иконостасовъ. Равно въ нихъ нѣтъ никогда ризницъ и вообще не встрѣчается шкафовъ для церковной утвари. Вмѣсто престоловъ и жертвенниковъ, въ алтаряхъ параклисовъ три ниши съ каменными полками, и на нихъ лежатъ прикрытыя наглухо отъ пыли Евангелія въ грубо чеканныхъ посеребренныхъ окладахъ и стоятъ закутанными серебряные потиры; ниши заставляются старыми, но не древними иконами, на которыхъ иногда даже нельзя разглядѣть лика.

Такъ бываетъ въ параклисахъ бѣдной или обѣднѣвшей въ послѣднее время аѳонской обители, и потому не приступившей къ передѣлкѣ и поновленію своихъ старыхъ корпусовъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ обновленію многочисленныхъ параклисовъ. Не то происходитъ въ обителяхъ, сохранившихъ доходы и радѣющихъ о благолѣпіи своихъ церковныхъ сооруженій, особенно въ идіоритмахъ: тамъ старина, сохранявшаяся до послѣднихъ дней, начала теперь исчезать съ быстротою, заставляющею задуматься о судьбѣ аѳонскихъ древностей.

Прекрасные параклисы имѣются въ Ватопедѣ — богатой и благоустроенной обители, но его параклисы новѣйшаго времени или вовсе новые: самый ранній изъ нихъ росписи 1687 г.—усердіемъ Лаодикійскаго митрополита, съ чудотворною иконою Божіей Матери *Утѣшенія* или *отрады* (Παραμύθια); у І. Предтечи наверху стоитъ старая икона его. Параклисъ Ѳеодоровъ, устроенный нѣкогда Стефаномъ и Саввою сербскими, нынѣ новый, Космы и Даміана тоже, Николая Чуд., 3-хъ Святителей, Константина

и Елены также, у Георгія есть старая икона. Совершенно новая, отдѣльно стоящая церковь, во имя Положенія Пояса Пр. Богородицы.

Пересматривая множество аѳонскихъ иконъ, по необходимости бѣгло, въ одинъ пріѣздъ, мы не могли сдѣлать заключеній о значеніи этого матеріала въ исторіи иконописи, но не можемъ не отмѣтить здѣсь личнаго впечатлѣнія, такъ какъ оно можетъ удержать другихъ отъ излишнихъ и преувеличенныхъ надеждъ. Именно, при первомъ соприкосновеніи съ памятниками Аѳона, приходишь къ разочарованію: они плохо сохранены, мало доступны, позднѣйшаго происхожденія и ремесленной работы. Всѣ мѣстныя иконы, за исключеніемъ двухъ, трехъ обѣднѣвшихъ обителей, переписаны и притомъ тѣмъ бо́льшее число разъ, чѣмъ онѣ древнѣе, и представляютъ нынѣ ту непріятную свѣжесть красокъ, рѣзкость чертъ и блескъ лака и олифы, которая одна можетъ отвратить глазъ археолога. Иконы, помѣщенныя въ иконостасахъ, недоступны зрѣнію, и, не перенеся ихъ въ будущіе аѳонскіе музеи, изучать ихъ нельзя. Стало быть, приходится ограничиваться матеріаломъ, сколько нибудь доступнымъ, и потому трудно судить вообще объ иконописныхъ сюжетахъ и темахъ Аѳона, и рѣшительно невозможны, до времени, догадки о «письмахъ» и «школахъ» иконописи. Конечно, при началѣ классической археологіи, также изучали греческихъ мастеровъ по римскимъ копіямъ, но тамъ мастера были безконечно выше, оригинальнѣе и разнообразнѣе, тогда какъ греческое искусство Византіи въ художественномъ отношеніи является только переживаніемъ антика и по существу лишено личности, свободы и оригинальности и заключено въ ремесленномъ шаблонѣ. Отсюда понятно, что позднѣйшая переработка византійскаго мастерства въ XV—XVII вѣкахъ, представляемая аѳонскою иконописью, лишилась даже той жизненной силы, которую мастерство XI—XIII вѣковъ захватило съ собою отъ коптскаго искусства, изъ опустошенной арабами Сиріи, изъ раззоренной Малой Азіи. Чтобы не ходить далеко за сравненіями, тотъ же преосв. Порфирій, составляя свое иконописное собраніе (нынѣ частію въ Кіевской Дух. Академіи), нашелъ древнѣйшіе образцы въ Египтѣ, Сиріи и на Синаѣ, тогда какъ Аѳонъ доставилъ ему нѣсколько любопытныхъ иконъ XVI—XVII вѣка и между ними русскія иконы[1]). Насколько извѣстная (плохая) въ этомъ собраніи икона Срѣтенія Господня, поднесенная Ватопедомъ еп. Порфирію, оправдываетъ преданіе, приписывающее ее рукѣ Панселина, врядъ ли скоро можетъ быть рѣшено, за отсутствіемъ точекъ опоры въ сравненіи этой иконы съ другими иконными работами того же мастера. Иконъ Панселина[2]), по увѣренію одного карейскаго ико-

1) Н. И. Петровъ, *Указатель цер.-арх. Музея при Кіев. Дух. Акад.* 1897, стр. 96—98.

2) Порфирія Успенскаго *Письма о пресловутомъ живописцѣ Панселинѣ, Труды Кіев. Дух. Акад.* 1867, ноябрь, стр. 280.

нописца, находящихся въ кладбищенской церкви Кутлумушскаго монастыря, пр. Порфирій не видѣлъ, и мы не могли видѣть, хотя и были въ Кутлумушѣ. Видѣть близко иконъ въ иконостасѣ тамошняго собора намъ также, какъ и пр. Порфирію, не пришлось, но и мы можемъ удостовѣрить, что между этими иконами есть иныя хорошаго письма XVI вѣка: почитаемая чудотворною икона Богоматери, замѣчательный по достоинству переводъ иконы: «О тебѣ радуется», съ «Живоноснымъ Источникомъ» и другія иконы. Солуньскіе соборные священники увѣряли пр. Порфирія[1]), что большія иконы ихъ соборнаго иконостаса, отъ царскихъ вратъ налѣво, писаны были Панселиномъ, но такъ какъ каѳедральная церковь Солуни сгорѣла въ послѣднемъ большомъ пожарѣ, повѣрить это преданіе будетъ крайне трудно, если не невозможно.

Замѣчательное собраніе иконъ, зародышъ аѳонскаго музея, было сдѣлано А. Н. Муравьевымъ и нынѣ сохраняется въ Свято-Андреевскомъ скиту съ тщаніемъ, приносящимъ честь просвѣщенному его настоятельству. Иконъ, правда, немного, но онѣ не тронуты обычнымъ поновленіемъ и имѣютъ цѣнность дѣйствительныхъ памятниковъ аѳонской иконописи. Между ними есть нѣсколько иконъ XIV—XV стол., большинство XVI и XVII вѣковъ, но характерныхъ, еще византійскихъ композицій, и затѣмъ новѣйшихъ, слащавыхъ по выраженію, съ претензіями на миловидность, издѣлій такъ называемой Критской школы. Собираніе старинныхъ иконъ начато въ ризницѣ Руссика, и нельзя не пожелать, чтобы этотъ починъ нашелъ подражателей, такъ какъ уже близится то время, когда аѳонской древности будетъ предстоять два пути: или укрыться въ музеи, или идти къ своему уничтоженію въ качествѣ служебнаго предмета церковной утвари.

Аѳонское монашество, конечно, обратило вниманіе на мѣстную древность, но для направленія интересовъ требуется руководство, иначе они будутъ задержаны отсутствіемъ критики и любви къ истинѣ. Насколько теперь равнодушны на Аѳонѣ къ исторической наукѣ, всякій убѣждается при обзорѣ церквей и церковной утвари, но и между иконами немало можно назвать апокрифическихъ древностей, если бы только задача эта заслуживала перечня. Достаточно указать на двѣ пресловутыя иконки, находящіяся въ Лаврѣ Аѳанасія и Ватопедѣ и выдаваемыя за тѣ самыя «игрушки Ѳеодоры», императрицы Византіи и иконопочитательницы, которыя она у себя подъ этимъ названіемъ укрывала. Ватопедскую икону, сохраняемую нынѣ (рис. 54) въ складнѣ съ двумя иконами, еще можно признать греческою, хотя позднѣйшею, иконою Богородицы съ Младенцемъ на правой рукѣ, но, очевидно, только ея особенно малый размѣръ подалъ поводъ къ легендѣ.

1) *Тамъ же*, стр. 282.

Весь складень имѣетъ 0,22 и 0,26 м., самая иконка не болѣе 0,17 и 0,22. Письмо ея не ранѣе XVI вѣка, но на доску набиты части древняго оклада, изъ ленточной скани XIV—XV столѣтій. Другая «игрушка Ѳеодоры» —

54. Икона Б. М. въ Ватопедѣ («игрушка Ѳеодоры»).

икона Спаса Эммануила въ Лаврѣ, 29 и 25 сантим., оказалась русскаго письма XVII вѣка, правда, отличнаго. Окладъ ея наведенъ финифтью русской работы. Существуютъ ли нынѣ двѣ боковыя иконы: Предтечи и

Богородицы, которыя показывали арх. Порфирію, не знаемъ, сами не видѣли.

Мѣстныя иконы въ лаврскомъ соборѣ, относимыя къ Андронику Комнену, столь часто и усердно переписывались, что нынѣ почти не выдаютъ своей древности. Однако, ихъ оклады XVI вѣка и, вѣроятно, отъ 1545 года: икона Спаса покрыта вся по полю тонкимъ серебрянымъ чеканнымъ листомъ, правда изъ кусковъ, но очень хорошаго рисунка, въ видѣ кружковъ съ пальметками. Вѣнчикъ выпуклый съ камнями и эмалевыми (финифтяными) щитками. По каймѣ 14 медальоновъ съ рельефными погрудными фигурами апостоловъ, фоны наведены зеленою финифтью. Окладъ иконы Богоматери представляетъ финифть XVIII вѣка.

Въ Ватопедѣ показываютъ, далѣе, какъ вкладъ имп. Андроника Палеолога *икону Петра и Павла*, на игуменскомъ мѣстѣ, 55 × 40 сантим. прекрасно сохранившуюся, живописи XVI в., или конца XV в. У Петра кромѣ свитка имѣется въ лѣвой же рукѣ *связка ключей*. Павелъ обѣими руками держитъ Евангеліе; въ небѣ, внутри звѣздообразнаго ореола юный Христосъ, погрудь, благословляющій обѣими руками. Живопись страдаетъ рисункомъ, но хороша въ краскахъ, окладъ вполнѣ сохранился, былъ сдѣланъ для этой иконы и представляетъ работу XVI в., чеканную съ рѣзьбой и канфареньемъ, въ видѣ разводовъ слабо позолоченныхъ. Нимбы наведены финифтью синей, красной, изумрудной; пластинки съ изображеніемъ Деисуса, Θеодора Тирона, Георгія, Θеодора Стратилата, Нестора и Луки — сдѣланы по серебру рѣзьбою очень грубо и были залиты красною и изумрудною финифтью въ XVI вѣкѣ. Внизу въ рединѣ пластинка съ грубо вырѣзанной новою надписью есть — *явная поддѣлка* ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ЄΥϹЄΒΟΥϹ ΔЄϹΠΟΤΟΥ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ (см. фот. нашего альбома № 139).

Переходя, затѣмъ, къ иконографическому содержанію аѳонской иконописи, мы находимъ между аѳонскими иконами всѣ излюбленныя русскою иконописью темы: *Святую Троицу*, *Спаса Вседержителя*, *Эммануила*, *Нерукотворный Образъ* и пр., но, очевидно, не привлекая сюда всей византійской и грековосточной иконописи, нельзя построить заключеній объ аѳонскихъ типахъ. Даже обычный типъ Пантократора, передаваемый множествомъ мѣстныхъ иконъ въ соборахъ, церквахъ и параклисахъ, нуждается, для историческаго разъясненія, типовъ временъ имп. Михаила и Θеодоры, Іоанна Дамаскина, мозаикъ XI—XII стол., монетныхъ типовъ того же времени, въ постановкѣ всего вопроса о ходѣ развитія историческаго типа Спаса-Вседержителя въ предыдущій періодъ: аѳонскія мѣстныя иконы, явно, позднѣйшаго происхожденія, въ лучшемъ случаѣ — XVI вѣка, но переписаны, обыкновенно же принадлежатъ XVII—XVIII вѣкамъ и не могутъ быть связаны прямо съ византійскими типами XI—XII стол. Иначе го-

воря, пока невозможно сравнительное изученіе всѣхъ признаковъ иконописнаго типа Пантократора: цвѣта волосъ, чертъ лика, раздвоенной или округлой брады, именословнаго или троеперстнаго сложенія на благословеніе, безъ указанія связи аѳонскаго типа съ византійскимъ и происшедшихъ перемѣнъ.

Въ Ватопедѣ мы встрѣчаемъ (табл. XXXVI) прекрасный по композиціи и строгости ликъ въ *иконѣ Спаса*, поставленной среди образовъ на стѣнной полкѣ, въ соборѣ, справа. Доска имѣетъ 56 с., окладъ 54 сант.—вышины; ширины доска 44 с., окладъ 41 с. Сверхъ древняго оклада набиты: новый вѣнчикъ — работы нынѣшняго столѣтія, снятый съ другого образа, съ урѣзанными концами, новые титулы IС ХС съ голубою эмалью, пара круглыхъ выпуклыхъ бляшекъ со святыми отшельниками на мѣстѣ четырехугольныхъ полей; и три дурнаго листоваго серебра грубо штампованныхъ листика съ изображеніемъ Петра, Павла и Марка. Кайма стараго оклада обезображена и урѣзана; поле набрано изъ кусковъ. Изображеніе Іоанна Златоуста въ святительскихъ одеждахъ внизу — новое. Итого стараго — серебряная чеканная кайма изъ выпуклыхъ ромбоидальныхъ и круглыхъ щитковъ съ декоративнымъ плетеніемъ внутри и три пластины съ изображеніями: Марка, Николая, Іоанна Богослова — прекрасной работы — горельефовъ XIV или XV вѣка. Живопись иконы относится къ XVII столѣтію; часть плечъ Христа закрыта неумѣло и грубо вырѣзаннымъ окладомъ. Типъ представляетъ обычно Спаса Вседержителя погрудь, съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ и съ благословляющею десницею. Письмо свѣтлое, аѳонское, но позднее и, очевидно, выполнено по старой доскѣ, поверхъ исчезнувшаго древняго лика, или даже на новой доскѣ набитъ по обычаю старый окладъ, рознятъ и кое-какъ дополненъ.

Въ такъ называемой «пустынѣ св. Аѳанасія», въ одной верстѣ отъ Ивера по направленію къ Лаврѣ, на утесѣ, выдавшемся въ море, стоитъ крохотная церковь и такія же келліи, служившія при насъ жилищемъ высоко-достойнаго бывшаго константинопольскаго патріарха Іоакима. Это пустынное убѣжище имѣетъ древнюю церковь во имя Св. Евстаѳія Плакиды, и въ ней иконостасъ хранитъ двѣ иконы XVII вѣка замѣчательной сохранности, Божіей Матери (рис. 46) и Спасителя (рис. 55). Икона именуетъ *Спаса Вседержителя* въ надписи и представляетъ благословеніе троеперстное, не именословное. Вверху погрудные образы предстоящихъ: Богородицы и Предтечи. На раскрытомъ Евангеліи читается: «Пріидѣте благословеніи отца моего» и пр.: изреченіе мало идущее къ Пантократору и взятое изъ Страшнаго Суда. Вокругъ въ миніатюрныхъ иконкахъ представлены господскіе праздники: Благовѣщеніе, Рождество, Срѣтеніе, Крещеніе, Преображеніе, Лазарево воскрешеніе, Входъ въ Іерусалимъ, Рас-

пятіе, Сошествіе во адъ, Сошествіе св. Духа, Успеніе Б. Матери и Вознесеніе Господне. Миніатюры замѣчательны и рисункомъ, и красками и даютъ

55. Икона Вседержителя въ ц. Евстаѳія Плакиды близъ Ивера.

высокое понятіе о молдовлахійскомъ періодѣ греческой иконописи въ XVI и XVII вѣкахъ. Если бы не разныя мелкія детали, можно было бы, безъ грубой

ошибки, приписать эту работу еще византійскому періоду. При крещеніи въ водѣ здѣсь попрежнему Іорданъ, льющій воду изъ сосуда, и море, побѣжавшее. Внутри полукруга сидящихъ апостоловъ въ Пятидесятницѣ виденъ старецъ съ развернутымъ свиткомъ и надъ нимъ надпись: «весь миръ».

Иное значеніе представляютъ аѳонскія иконы Богоматери, чрезвычайно разнообразныя и самыхъ различныхъ эпохъ, и, главнымъ образомъ, рядъ чудотворныхъ иконъ Богородицы, отъ древнѣйшей эпохи Аѳона до новѣйшаго времени, прославившихъ аѳонскія обители и освящающихъ Аѳонъ, какъ земной жребій Божіей Матери. Въ этомъ отдѣлѣ аѳонская иконографія является, видимо, самостоятельною вѣтвью византійскаго искусства и потому можетъ быть разсматриваема, безъ нарушенія предпринятой нами задачи.

Изданныя доселѣ обозрѣнія святочтимыхъ, славныхъ и чудотворныхъ иконъ Божіей Матери исходятъ изъ точки зрѣнія, еще чуждой историческому взгляду: ихъ задача перечислить иконы, сообщить легендарную сторону почитанія Божіей Матери, указать дни празднества во имя ея и мѣста празднованія. Русскія[1]) и грековосточныя обозрѣнія (почти исключительно аѳонскія) имѣютъ дѣло преимущественно съ изображеніями, находящимися въ Россіи и на Аѳонѣ, а западныя, между которыми первое мѣсто занимаетъ Рого́ де Флёри (соч. *La Vierge*), ограничиваются Италіею, Франціею и Германіею. Главный недостатокъ этихъ обозрѣній въ томъ, что они, въ лучшемъ случаѣ, имѣютъ характеръ антикварскій и не заключаютъ еще въ себѣ исторической постановки предмета. Такимъ образомъ, существующая литература предмета не даетъ основаній для опредѣленія даннаго круга мѣстныхъ типовъ, какъ, въ настоящемъ случаѣ, аѳонскихъ типовъ Богоматери, чтобы доискаться въ нихъ ихъ собственнаго историческаго характера и содержанія, мѣстнаго источника и показать его связи съ общимъ ходомъ всего иконографическаго цикла Божіей Матери. Аѳонскіе типы Богоматери почти исклю-

1) Русскія сочиненія: «Объ изображеніяхъ Богородицы», Гр. Свѣшникова (1838 г., 1846 г., 1853 г.), книга: «*Слава Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы*», изд. Москва, 1853 г., составленная прот. Боголюбскимъ и проф. П. С. Казанскимъ, *Списокъ чудотворныхъ иконъ Богородицы*, С. И. Пономарева, заимствованный изъ «Сказаній о земной жизни Богородицы», изд. Пантелеймоновской (Русской) обители на Аѳонѣ, и изданный въ «Русскомъ Паломникѣ» за 1889 г.; въ 1891 г. вышедшая въ свѣтъ книга Софіи Снессоревой: *Земная жизнь Пр. Богородицы и описаніе святыхъ чудотворныхъ Ея иконъ* и въ томъ же году книга: *Благодѣянія Богоматери роду христіанскому чрезъ Ея святыя иконы*, въ которой описано 176 иконъ; наконецъ въ *Мѣсяцесловѣ* преосв. Димитрія, 1893—1899 гг., въ 9-ти выпускахъ 2-го изданія описано много мѣстно-чтимыхъ иконъ. Всѣ эти изданія и гравированные листы начала XIX вѣка и ихъ перепечатки подробно разобраны архіеп. Владимірскимъ Сергіемъ въ книжкѣ: *Русская литература объ иконахъ Пресвятыя Богородицы въ XIX вѣкѣ*, С.-Пб. 1900, 56 стр., извлеч. изъ журнала «Странникъ» за 1900 годъ. Авторъ насчитываетъ до 700 иконъ и списковъ иконъ Богоматери въ разобранныхъ имъ изданіяхъ.

чительно сосредоточены въ иконахъ, въ томъ особливомъ отдѣлѣ религіозной живописи, который, въ отличіе отъ декоративныхъ стѣнописей, имѣетъ, по преимуществу, характеръ интимный, внутренній, связанный съ различными лирическими пѣснопѣніями и потому представляетъ замѣчательное художественное разнообразіе. Между тѣмъ научныя обозрѣнія этого иконографическаго отдѣла, доселѣ сдѣланныя въ словаряхъ, исходятъ, во-первыхъ, изъ археологіи древне-христіанскаго искусства, т. е. задаются происхожденіемъ древнѣйшихъ основныхъ типовъ, на основаніи общаго историческаго вопроса о почитаніи Богоматери, и заканчиваются уже на VIII столѣтіи, какъ грани древне-христіанскаго періода, а во-вторыхъ, намѣренно не различаютъ иконъ характерныхъ, значительныхъ и художественно содержательныхъ отъ декоративныхъ и служебныхъ. Въ такихъ обозрѣніяхъ декоративное изображеніе Богоматери въ видѣ женской фигуры, молитвенно подъявшей руки, стоитъ въ одномъ ряду съ иконою ц. S. Maria Maggiore, полной выраженія и выработанной въ аттрибутахъ. Все это понятно именно потому, что древне-христіанское искусство, согласно съ своимъ полуязыческимъ характеромъ, начинало съ декоративныхъ формъ, и самый символизмъ этого искусства былъ удобною отвлеченною схемою для декоративныхъ композицій. Достаточно указать на «декоративную» фигуру *церкви*, изображаемой тождественно съ Богоматерью. Но въ V столѣтіи это направленіе смѣняется инымъ, болѣе содержательнымъ, и среди формъ *греко-римскаго* характера въ римскихъ катакомбахъ наблюдается наслоеніе типовъ *греко-восточнаго* происхожденія. Таково, напр., извѣстное изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ на ея груди (такъ наз. *Знаменіе*) въ катакомбахъ Агнесы, съ греческою монограммою, въ которомъ западные историки видятъ одно изъ первыхъ проявленій на римской почвѣ византійскаго стиля. Вновь латинская художественная форма разнообразится вліяніемъ греческаго Востока, и содержаніе христіанскаго искусства обогащается византійскою иконографіею. Однако, западный историкъ (Рого́-де-Флёри) попрежнему слѣдитъ древнехристіанское искусство въ уродливыхъ римскихъ мозаикахъ IX—XI стол., въ сѣверно-итальянскихъ грубыхъ рельефахъ, наивно-дѣтскихъ иллюстраціяхъ латинскихъ рукописей, включительно до XIII столѣтія, когда истощается эта неблагодарная задача. Между тѣмъ, тотъ же авторъ насчитываетъ въ одномъ Римѣ 1420 образовъ и иконъ Божіей Матери, особо чтимыхъ, передъ которыми постоянно теплятся лампады или свѣчи, и между этими иконами считаетъ весьма многія византійскими произведеніями, но ограничивается замѣчаніемъ, что эта древность не можетъ быть, впрочемъ, доказана: византійское искусство будто бы «посмѣвалось надъ временемъ», продолжая пребывать цѣлые вѣка въ «нѣкоемъ окаменѣломъ безсмертіи». Кратко разсмотрѣны авторомъ только прославленныя иконы Рима:

въ ц. *S. Maria Maggiore* (римская Богоматерь, см. ниже), *S. M. del Popolo* (поздневизантійскаго происхожденія, извѣстія съ 1230 г.), *Ara-Coeli* (также не ранѣе XII вѣка, по композиціи — «Деисусная» Богоматерь), S. Agostino (не ранѣе XV вѣка, по композиціи — *Одигитрія*), SS. Cosma e Damiano (Богоматерь съ младенцемъ на правой рукѣ), San Domenico e Sisto («Деисусная»), S. Francesca Romana (по композиціи подобна «Казанской» Божіей Матери), S. Maria Egiziaca (подобна «Тихвинской» иконѣ), S. M. Siciliana (важный (1092 г.) типъ Божіей Матери на престолѣ, съ Младенцемъ, стоящимъ передъ нею), S. Maria in Cosmedin (Богоматерь сидящая, съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, но, повидимому, написанная уже итальянскимъ мастеромъ въ XV вѣкѣ, и по размѣрамъ (2 метра выш.) не подходящая къ византійскимъ), S. Maria della Grazia (*Деисусная*, почтена сооруженіемъ церкви уже въ 1085 г. у Тарпейской скалы), S. M. ad Martyres (въ извѣстномъ Пантеонѣ, икона Богоматери, помѣщенная сюда Бонифаціемъ IV; въ типѣ Одигитріи), и нѣкоторыя другія. Но, очевидно, кромѣ иконы въ церкви S. Maria Maggiore, вызывающей въ авторѣ восторги ученаго и славословіе паломника, всѣ прочія иконы не кажутся ему историческими памятниками, заслуживающими изслѣдованія и воспроизведенія сколько нибудь точнаго.

Отъ Рима западный обозрѣватель переходитъ къ землямъ Италіи, составлявшимъ «Церковное наслѣдіе Петра», въ частности къ Болоньѣ — городу Богородицы, которой чудотворная икона, принесенная въ 1160 году, представляетъ отличный варіантъ Одигитріи, въ положеніи Матери, низко наклонившейся надъ Сыномъ. Въ бенедиктинскомъ монастырѣ Фарфа указывается, далѣе, византійская икона Богоматери съ Младенцемъ, сидящимъ передъ грудью Матери. Но главное вниманіе французскаго археолога посвящено Б. М. «Никопеѣ»—иконѣ Богоматери съ Младенцемъ, передъ нею сидящимъ, въ храмѣ Св. Марка въ Венеціи: къ сожалѣнію, та путаница, которая началась еще въ 1204 году, когда эту икону похитили въ Константинополѣ, повидимому, смѣшивая ее съ «Одигитріею», повторена затѣмъ и изслѣдователемъ, относящимъ къ иконѣ тѣ легенды, которыя передаются объ иконѣ Одигитріи, хотя эта славная святыня Византіи, явно, должна считаться безслѣдно пропавшей въ неизвѣстное время. Рого́-де-Флёри упоминаетъ о множествѣ византійскихъ иконъ въ Южной Италіи и по восточному ея побережью, но, очевидно, не отличаетъ эти произведенія греко-итальянскаго мастерства XV—XVIII вѣковъ отъ собственно «византійскихъ» произведеній. Средневѣковыми повтореніями можно, по нашему мнѣнію, считать и большинство «византійскихъ» иконъ Богоматери во Франціи, снабженныхъ мѣстными, подражательными легендами, хотя иконы тамъ рано уступаютъ мѣсто статуямъ и статуэткамъ, какъ въ Испаніи, Германіи

и Англіи. Только съ переходомъ къ славянскимъ странамъ изслѣдователь встрѣчаетъ вновь общенародно чтимыя иконы типичнаго сочиненія. Такова для Rohault de Fleury *Ченстоховская* Божія Матерь (извѣстія съ 1367 г.), тоже варіантъ Одигитріи, къ которой онъ относитъ характеристику «Славянской Богоматери»: кроткій ликъ Матери, живую экспрессію нѣжной любви между Младенцемъ и Матерью, меланхолическій характеръ общаго ихъ раздумья и обмѣна ихъ ласкъ. Ченстоховская икона врядъ ли относится къ чистому византійскому типу и отъ него отступаетъ во многомъ, представляя, по всей вѣроятности, средневѣковую его переработку. Общая характеристика «Славянской Богоматери» приложима и къ греческимъ иконамъ XI—XII вѣковъ: *Смоленской* Б. М., *Знаменія* Новгородской, *Боголюбской*, *Донской*, *Корсунской* и т. д.

Но мы, въ предѣлахъ одной Россіи находимъ столь замѣчательное обиліе и разнообразіе чтимыхъ иконъ Божіей Матери, что по однимъ русскимъ чудотворнымъ иконамъ Богородицы можно было бы составить археологическое описаніе и художественную характеристику важнѣйшихъ историческихъ типовъ Пресвятой Дѣвы Маріи въ предѣлахъ расцвѣта византійскаго искусства съ X вѣка и его вѣтвей съ XII—XIII столѣтій. Правда, древне-христіанскіе типы являются здѣсь уже въ позднѣйшей византійской переработкѣ (какъ напр. Одигитріи, Елеусы, Знаменія = Панагіи и др.).

Такъ, первый типъ и по времени происхожденія и по историческому значенію — Богоматери *Одигитріи* повторенъ рядомъ славныхъ русскихъ иконъ: *Влахернской* (въ Успенскомъ Моск. соборѣ), *Смоленской* Божіей Матери (явл. 1046 г.) [1]), *Тихвинской* (1383 г.), *Святогорской* (неизв. врем., и 525 г., и 1448, и 1569 г.), *Колочской* (1413 г.), *Межецкой* (1492 г.), *Ѳеодотьевской* (1487 г.), *Казанской* (1579 г.), *Грузинской* (въ Двинской обл., 1650 г.) и другой *Грузинской* (въ Красногорскомъ м-рѣ Арханг. губ., 1525 г.), *Братской* въ Кіевѣ (1662 г.) и *Ильинской-Черниговской* (1658 г. или 1651 г. и 1654 г.). Типъ Одигитріи въ общемъ представлялъ Богоматерь съ Младенцемъ на ея лѣвой рукѣ, но образы этого типа разнились между собою по положенію Матери и Младенца и требуютъ историческаго различенія (см. ниже). Это византійское повтореніе «Одигитріи» приходится на XII—XV вѣка. Между разными типами Одигитріи должно выдѣлить образъ Богоматери, умиленно склонившейся надъ Младенцемъ, сидящимъ

---

1) Время явленія иконъ опредѣляется, согласно существующимъ о томъ историческимъ извѣстіямъ или преданіямъ, но пока не можетъ быть опредѣлено научно. Самая композиція или переводъ иконы устанавливается по существующимъ у насъ съ прошлаго вѣка гравированнымъ листамъ и народнымъ изданіямъ, весьма неточно, а иногда и вовсе ошибочно передающимъ отдаленный оригиналъ. Иконописныя прориси помогаютъ въ этой области только для опредѣленія главнѣйшихъ почитаемыхъ типовъ.

на ея лѣвой рукѣ и съ любовью къ ней обратившимся. Такова икона Иверской Богоматери (въ Московской копіи 1648 г.), *Елецкая Черниговская* (явл. 6400 г. или 6568 г.), *Муромская* (принесена въ Переяславль Рязанскій въ XII в.), иконы Святогорскаго монастыря Псковской губ., *Толгская* (подъ Ярославлемъ, 1314 г.), *Семіезерская* (7089 г.)[1]), *Корсунскія* такъ называемыя иконы и пр.

Столь же разнообразны варіанты образа Богоматери, держащей Младенца на правой рукѣ: таковы нѣсколько иконъ, носящихъ общее имя *Византійской* (двѣ), но чаще *Александрійской* (1 сент.) Богоматери, *Іерусалимской* (Акаѳистъ 4 и 5 нед. В. Поста) или даже *Арабской* (приписываются древности, 322 г., 732 г. и пр.). Болѣе опредѣленное указаніе заключается въ наименованіи нѣкоторыхъ иконъ этого типа «Цареградскими» (одна по преданію отъ 1071 г.) и «Египетской» (1060 г.). Наиболѣе характернымъ представителемъ этого ряда является «Троеручица» Іоанна Дамаскина, съ яснымъ указаніемъ на сиро-египетское происхожденіе основнаго типа иконы. Къ тому же основному типу примыкаетъ образъ *Киккской* Божіей Матери (= Кипрской), онъ же именуется образомъ «Милостивой» Богоматери («Елеусы», см. ниже). Оригинальный типъ представленъ «Корсунскою» Богоматерью (обнимающею голову Сына) и ея разнообразными варіантами. Многочисленныя чтимыя въ Россіи иконы, примыкающія къ этому типу, начиная съ Владимірской, представляютъ Младенца, въ жаркомъ умиленіи охватившаго шею матери: *Игоревская* XII в., *Костромская Ѳеодоровская* (яв. 1239 г.), *Донская* (1382 г.)[2]), *Яхремская* (1482 г.), *Пахромская* (1472 г.), *Ярославская* (1588 г.), *Словенская* (1635 г.), *Коневская* (1393 г.), *Елецкая* (относимая къ 1060 году), «*Блаженное Чрево*» (1392 г.) или *Барловская* (въ Благовѣщенскомъ соборѣ Москвы), «*Взыграніе*» въ Угрѣшскомъ монастырѣ бл. Москвы (1795 г.) и др. Типъ господствовалъ въ XIV—XVI вѣкахъ.

Богоматерь съ Младенцемъ, сидящимъ на правой рукѣ Матери, но обернувшимся въ сторону, является на иконѣ *Молченской* (яв. 1635 г.), *Матеикійской* (991 г.), *Молдавской* (въ г. Николаевѣ), *Долинской* и др.

Положеніе Младенца, стоящаго или рядомъ съ Матерью сидящею, или у нея на колѣнахъ, или даже поддерживаемаго въ стоячемъ положеніи

---

1) Сличеніе снимковъ *Семіезерской* иконы см. у архіеп. Сергія, стр. 24—25.

2) Икона *Донской Богоматери* въ Московскомъ Благовѣщенскомъ соборѣ представляетъ замѣчательную живопись по строгости и силѣ выраженія: Богоматерь большими и широко раскрытыми глазами смотритъ на Младенца, льнущаго къ ней и одѣтаго въ одну тунику, съ нѣсколько обнаженными ножками. Тѣло отличается коричнево-красноватымъ тономъ, еще увеличеннымъ отъ многаго олифленья, никогда не счищавшагося, письмо рѣзко и сухо, складка губъ скорбнаго характера, все, дѣйствительно, указываетъ на XIV—XV вѣкъ этого памятника.

Матерью, можетъ быть выдѣлено въ особый типъ, тѣмъ болѣе, что это положеніе мотивируется особыми причинами. Самое славное изображеніе въ этомъ ряду, конечно, *Казанская Божія Матерь* и различныя копіи или подобія этой иконы, напр. *Девпетерувская* (1392 г.), *Ржевская Оковицкая* (1539 г. въ Москвѣ), *Селигерская*, *Петровская* и др. Затѣмъ слѣдуютъ: *Страстная Божія Матерь* (рис. 56) (въ Страстномъ м-рѣ въ Москвѣ, яв.

56. Икона «Страстной Богоматери», снимокъ Симона Ушакова.

1641 г.) = *Страшное видѣніе* (Ангела, несущаго орудія Страстей Христовыхъ), происходитъ, повидимому, съ Кипра, въ XV в. принесена въ Римъ, на Эсквилинъ въ ц. S. Alfonso dei Liquori, близъ Пракседы) и подобныя ей *Антіохійская* (будто бы яв. 5680 г.), *Долинская*, *Новоникитская* (5880 г.) и др. Изъ всѣхъ этихъ иконъ греко-русскаго происхожденія слѣдуетъ, однако, выдѣлить различныя копіи и подобія западныхъ Мадоннъ, появляющіяся у насъ съ XVII вѣка, съ Младенцемъ, или полулежащимъ

на рукахъ скорбной Матери, или лежащимъ передъ умиленною молодою матерью, подъ именемъ «Умиленій», «Взыграній» и т. д. Но вполнѣ греческаго характера являются: иконы *Девпетерувская* (1392 г.) и *Свѣнская* (въ Свѣнскомъ м-рѣ Орлов. губ., 1288 г.), послѣдняя подобная *Печерской* иконѣ Б. М., сидящей съ Младенцемъ на большомъ престолѣ.

Своеобразнымъ типомъ (идущимъ отъ византійской стѣнописи абсидъ, какъ древнѣйшей эпохи VI—VIII столѣтій, такъ и втораго періода — X—XII вѣковъ) является икона Богоматери, сидящей на престолѣ и держащей Младенца передъ собою. Главнѣйшія чтимыя въ Россіи иконы этого типа относятся преданіемъ къ указаннымъ періодамъ: *Кипрская* (392 г.) и *Испанская* (792 г.), затѣмъ: *Сицилійская* (1092 г.), *Кіевопечерская* (1085 г.), *Псковская* и пр.

Историческимъ типомъ является символическая икона Богоматери, извѣстная у насъ подъ именемъ «Знаменія», у Грековъ (см. ниже) подъ именемъ «Панагіи», въ образѣ Матери стоящей и держащей на груди обѣими руками круглый образъ (медальонъ или щитокъ) Младенца, или же подъявшей обѣ руки молитвенно и имѣющей у себя на груди изображеніе Младенца (всегда погрудь). Такова икона Знаменія *Новгородская* (въ Новгородѣ, въ Знаменскомъ соборѣ, 1069 г.), *Курская* 1295 г., *Мирожская* 1262 г., особо выдѣляются *Царскосельская, икона ц. Знаменія* въ С.-Петербургѣ и др.

Къ символическимъ типамъ принадлежатъ: икона Б. М. «Неопалимая Купина» (см. ниже, изображеніе Божіей Матери на артосныхъ панагіяхъ), почитаемая въ Московской церкви этого имени; икона Божіей Матери «источника» или «Святаго и Живоноснаго источника» («Пиги»); икона Божіей Матери воздѣвшей руки, съ Младенцемъ въ чашѣ, на престолѣ, иконы Богоматери съ лѣствицею: *Абульская* въ Испаніи, *Молченская* (въ Кур. губ., чт. 24 апр., 1635 г.) и др. Чтó касается изображеній Богоматери, безъ Младенца, и обернувшейся въ сторону Спасителя, то они принадлежатъ въ русско-византійской иконописи къ иконнымъ композиціямъ, называемымъ «Деисусомъ» или Моленіемъ, и у иконниковъ этотъ типъ доселѣ зовется «Деисуснымъ» (такова икона *Боголюбская* 1157 года). Но всѣ эти изображенія представляютъ историческія формы иконопочитанія и нуждаются въ особыхъ изслѣдованіяхъ[1]) ихъ происхожденія и развитія въ иконописи, такъ же какъ и рядъ эмблематическихъ композицій: «Чтó тя наречемъ», «Всѣхъ скорбящихъ радости», «Утоли моя печали», «Чрево твое

1) Добшютцъ въ указ. соч. о Нерукотворномъ образѣ Христа занимается также сказаніями о Нерукотворенныхъ образахъ Богоматери, яв. въ VIII—IX вѣкахъ въ ц. Діосполиса (Лидда въ Палестинѣ), м-рѣ Абрамитовъ въ Константинополѣ, въ Солуни около XII вѣка, во Влахернахъ — образъ, относившійся къ иконоборческому времени, l. c., p. 79—83, 153.

святая трапеза бысть», «Свыше пророцы», и не входятъ въ сферу предпринятой задачи.

Итакъ, если даже простѣйшій статистическій подборъ иконографическихъ типовъ Богоматери позволяетъ разсчитывать на установку впослѣдствіи историческихъ группъ въ этой обширной и пока хаотичной области, тѣмъ болѣе можетъ ее освѣтить собственно научное изслѣдованіе, которое вскроетъ исходные типы и опредѣлитъ ихъ копіи и списки. Какія трудности [1]), однако, предстоятъ на этомъ пути историку, можетъ показать, напр., разборъ самаго извѣстнаго вопроса о типѣ Б. М. Одигитріи. Въ Ватопедѣ, на стѣнѣ лѣваго клироса мы встрѣтили (рис. 57) икону, видѣнную Севастьяновымъ [2]), въ которую вдѣлана пара крохотныхъ рельефныхъ иконъ (6 сант. выш. и шир.), исполненныхъ рѣзьбою въ такъ наз. камнѣ «жировикѣ» и вставленныхъ въ центръ иконной доски съ обѣихъ ея сторонъ. Одна иконка представляетъ Божію Матерь съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ ΗΟΔΗΓΗΤΡΙΑ, какъ называетъ надпись съ лѣвой стороны. Образокъ этотъ долженъ быть признанъ наиболѣе характернымъ воспроизведеніемъ древней чудотворной иконы [3]). Въ верхнихъ углахъ образка видны двѣ фигуры ангеловъ погрудь, держащихъ покровы; Богоматерь имѣетъ матрональный типъ, неизвѣстный уже византійскому искусству съ X вѣка, и вся манера представленія указываетъ, что оригиналъ VI—VII столѣтій. Живость изображенія Младенца, благословляющаго и держащаго свитокъ, но по дѣтски поднявшаго головку

1) Чрезвычайныя и крайне сложныя трудности, представляемыя исторіею славныхъ и чудотворныхъ иконъ грекорусской древности, весьма мало облегчаются и тѣмъ, съ виду богатымъ, матеріаломъ, какой предлагаютъ, напр, византійскія монеты и вислыя печати (буллы). По данному отдѣлу иконъ Богоматери извѣстный Шлюмбергеръ (Sigillographie de l'Empire Byzantin, 1884), на основаніи бѣглаго обозрѣнія ея изображеній на печатяхъ, заключаетъ, что «всѣ эти разнообразныя фигуры Богоматери соотвѣтствовали первоначально опредѣленнымъ типамъ ея и воспроизводятъ различные, святочтимые въ древности, образа, отмѣченные атрибутами, составившіе славу церквей и монастырей». Заключеніе въ общемъ вѣрное, но при разборѣ отдѣльныхъ типовъ оказывается, что печати воспроизводятъ ихъ безъ особаго вниманія къ нимъ и безъ всякаго соотвѣтствія типовъ надписямъ. Въ большинствѣ случаевъ мы находимъ безконечное повтореніе одного и того же типа: Богородицы Оранты («Церкви», молящейся съ воздѣтыми руками), одной, или съ образомъ Младенца на груди (рѣже, т. наз. «Панагія», «Знаменіе»).

2) Фотографіи Севастьянова, Альбомъ Академіи, VII, I, 1, 2.

3) Что многочисленныя иконы Одигитріи, изображающія Младенца на лѣвой рукѣ Матери, воспроизводятъ болѣе или менѣе близко древній типъ византійской чудотворной иконы, показано мною въ соч. *Церкви и памятники Константинополя*, стр. 17 слѣд. И въ данномъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, списки чудотворной иконы, о которой шло преданіе, что она писана рукою Ев. Луки, составили впослѣдствіи группу иконъ, приписываемыхъ Св. Лукѣ въ разныхъ городахъ: Константинополѣ, Римѣ, Неаполѣ, Болоньѣ, Падуѣ, Палермо, Лоретто, Ченстоховѣ и пр. и пр. Но, равнымъ образомъ, легендарные разсказы о происхожденіи иконъ Богоматери иного типа отъ руки Евангелиста повели къ тому, что и эти типы (напр. Гребенская Одигитрія, съ Младенцемъ на правой рукѣ) получали именованіе «Одигитріи» и требуютъ разслѣдованія, какъ выдѣлить истинную «Одигитрію».

къ матери, передана здѣсь съ простотою и мастерствомъ, уже исчезающимъ въ позднѣйшемъ византійскомъ искусствѣ. Столь же любопытенъ другой

57. Древній рѣзной образокъ въ Ватопедѣ, вставленный въ икону.

образокъ, отличающійся тонкостью рѣзьбы: въ два ряда ѣдутъ на коняхъ великомученики: Георгій, Димитрій, Ѳеодоръ Тиронъ, Ѳ. Стратилатъ, и

затѣмъ менѣе легко угадываемые Прокопій, Меркурій, или Евстаөій и др. Грузные, римскіе кони представлены съ нѣкоторымъ разнообразіемъ, какъ и всадники, вооруженные то копьями, то мечами. Вокругъ первой иконки на доскѣ написаны 12 Апостоловъ, вокругъ второй οἱ δώδεκα μάρτυρες οἱ ἐν τῇ κρίτῃ — живопись относится еще къ XV—XVI столѣтію. Рѣзные образки не могутъ быть позже XI—XII вѣковъ и, всего вѣроятнѣе, принадлежатъ къ одной серіи рѣзныхъ вещей, появившихся на Аөонѣ въ началѣ XIII вѣка, вмѣстѣ съ латинскимъ завоеваніемъ Константинополя, когда Аөонъ сталъ прибѣжищемъ не для одного монашества и уже игралъ роль культурнаго средоточія для южной части Балканскаго полуострова.

Итакъ, интересъ образка Богородицы заключается въ изображенномъ типѣ Одигитріи, который долженъ быть признанъ пока древнѣйшимъ. Между тѣмъ, образокъ представляетъ замѣчательное сходство съ древнимъ рельефнымъ образомъ Богородицы въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ въ придѣлѣ св. ап. Петра и Павла, извѣстнымъ подъ именемъ «Влахернской Б. М.». По преданію, эта икона находилась нѣкогда во Влахернскомъ храмѣ въ Константинополѣ. Она была прислана отъ протосинкела Іерусалимскаго патріаршаго престола Гавріила въ 1654 году[1]) къ царю Алексѣю Михайловичу съ грамотою, удостовѣрявшею, что икона есть та самая, которая почиталась, какъ покровъ царства греческаго и вожатый его войскъ въ походахъ противъ невѣрныхъ, съ царемъ Ираклiемъ противъ Персовъ. Установленное по этому случаю празднованіе совершается въ субботу на пятой недѣлѣ Великаго поста, и это воспоминаніе называется «стояніемъ», потому что благодарственныя пѣснопѣнія или славословіе Богородицы приносится стоя и называется «Акаөистомъ». Но именно это славословіе или Акаөистъ посвящены чудотворной иконѣ Одигитріи и къ ней пѣснь взываетъ словами: «Взбранной воеводѣ побѣдительная, яко избавльшеся отъ злыхъ» и пр., въ словахъ же: «яко имущая державу непобѣдимую» указываетъ на изображеніе Богоматери съ Младенцемъ, т. е. на икону Одигитріи. Итакъ, въ данномъ сравненіи двухъ иконъ является вопросъ, какимъ путемъ преданіе пришло къ тому, чтобы завѣдомую икону Одигитріи называть Влахернскою Богоматерью.

Мы уже давно имѣли случай пространно доказывать, что знаменитый Влахернскій храмъ въ Константинополѣ, построенный въ 451 году, до позднѣйшаго времени[2]) не имѣлъ особо чтимой иконы, хотя въ немъ при

---

1) Особое почитаніе этой иконы въ Москвѣ видно изъ свидѣтельства Павла Алеппскаго, относящагося къ 1655 году, первымъ мѣсяцамъ пребыванія тамъ митроп. Макарія, см. *Путешествіе*, *Чтенія Общ. Ист. и Древн.* 1898, III, стр. 43.

2) По свидѣтельству, приводимому у Добшютца, l. c., p. 153, при обновленіи Влахернскаго храма въ царствованіе Романа Аргиропуло (1028—34) нашли въ немъ образъ Б. Ма-

Константинѣ Багрянородномъ было три иконы Богородицы. Это отрицаніе приходилось доказывать собственно потому, что въ литературѣ установилось, на основаніи извѣстной монеты Константина Мономаха, предположеніе видѣть образъ Влахернской Богородицы въ типѣ Оранты (Панагіи). Между тѣмъ всѣ указанія историковъ и нашего паломника Антонія сводятся къ тому, что *подъ именемъ Влахернской иконы чтилась та же самая икона Одигитріи*, которая, по причинѣ малыхъ размѣровъ храма или, вѣрнѣе, часовни дворцовой, въ коей она обычно находилась, была переносима во Влахернскій храмъ для народнаго поклоненія и воспоминанія объ избавленіи отъ невѣрныхъ, какъ говоритъ Антоній[1]). «И иныхъ святыхъ мощей много во златыхъ полатахъ цѣловали есмя, и образъ пречистыя Богородицы Одигитрія, юже святый апостолъ Лука написалъ, иже ходитъ во градъ и Пятерицею въ Лахерную святую, къ ней же святый Духъ сходитъ». Главною святынею Влахернской церкви были ризы Богородицы и священный источникъ, къ которому сходилъ Св. Духъ и омовеніе въ которомъ составляло священный обычай императоровъ. Но до конца XI вѣка между святынями храма не упоминается иной иконы, какъ особой святыни, кромѣ той же Одигитріи. Но съ переходомъ императоровъ на жительство изъ стараго или большого дворца во Влахернскій и съ ростомъ этого храма въ главный монастырь Византіи, самое названіе Одигитріи легко могло замѣниться «Влахернскою», тѣмъ болѣе что судьбы иконы послѣ латинскаго взятія становятся смутны и требовалось, можетъ быть, прикрыть перемѣною

тери, отнесенный на 300 лѣтъ ранѣе. Наиболѣе ясное свидѣтельство въ пользу того, что названіе *Влахернской* въ XI вѣкѣ стали давать *Одигитріи*, находится въ хроникѣ Михаила Атталіота подъ 1071 годомъ, см. Боннское изд., стр. 153: разсказывается, что Романъ Діогенъ во время похода противъ Альп-Арслана, близъ взятаго Манзикерта (на Ванскомъ озерѣ), выказалъ особенную жестокость въ своемъ усердіи къ установленію воинской дисциплины, присудивъ солдата, за покражу турецкаго осленка, къ урѣзанію носа, чтó и было исполнено надъ несчастнымъ, искавшимъ прибѣжища у самой Влахернской иконы, находившейся въ походѣ, по обычаю: προβαλλομένου (ἀνθρώπου) μεσίτην τὴν πάνσεπτον εἰκόνα τῆς πανυμνήτου δεσποίνης θεοτόκου τῆς Βλαχερνιτίσσης, ἥτις εἰώθει τοῖς πιστοῖς βασιλεῦσιν ἐν ἐκστρατείαις ὡς ἀπροσμάχητον ὅπλον συνεκστρατεύεσθαι, οὐκ εἰσῄει οἶκτος τῷ βασιλεῖ, ἀλλ᾽ οὐδ᾽ αἰδῶς τῆς ἐκ τοῦ θείου εἰκονίσματος ἀσυλία. Ὁρῶντος δ᾽ αὐτοῦ καὶ πάντων καὶ αὐτῆς τῆς εἰκόνος βασταζομένης, ἀπετμήθη τὴν ῥῖνα и пр.

1) Пользуемся случаемъ исправить свою невольную прежнюю ошибку: въ соч. «Византійскія церкви и памятники Константинополя», стр. 95 сообщено свѣдѣніе изъ путешествія Клавихо, на основаніи французскаго перевода, изданнаго въ 1883 г. проф. Ф. К. Бруномъ, что икона Одигитріи «сдѣлана на Каменной Плитѣ», «image de S. Marie, représentée sur une *pierre de taille*». Между тѣмъ, подлинный текстъ Клавихо, изданный И. И. Срезневскимъ въ «Сборникѣ Отд. Русск. яз. и Сл. И. Ак. Наукъ», т. 28, стр. 82, гласитъ: imagen esta pintada en una *tabla quadrada*. Ошибка повторена Х. М. Лопаревымъ въ изданіи Паломничества Антонія, стр, XCII. Клавихо сообщаетъ, что икона помѣщалась въ маленькой церкви Sancta Maria della *Dessetria* (изъ Hodegetria), но украшенной внутри мозаиками, что доска имѣетъ 6 пальмъ въ ширину и столько же въ длину, стоитъ на двухъ ножкахъ, покрыта серебромъ, и украшена изумрудами, сафирами, бирюзою и жемчугомъ (alxofar).

имени перемѣну иконы. Но и въ этотъ второй періодъ Влахернская икона, кромѣ одного указаннаго случая, представляетъ типъ Одигитріи. Икона Успенскаго собора представляетъ важнѣйшее тому доказательство и древнѣйшій образецъ.

Икона (чудотворная) Успенскаго собора въ Москвѣ, носящая имя Влахернской, представляетъ фигуры Матери и Младенца, исполненныя, прежде всего, общимъ рельефомъ (повидимому, изъ воскомастики) и дополненныя живописью, на деревянной доскѣ, выш. 0,47 и шир. 0,35 м. Надписи около фигуръ позднѣйшія или даже новѣйшія, если не подновлены: M̅P̅ Θ̅V̅ H KVPIA TIC MONIC EI BΛAXEVPENEC. Рельефъ поднимается надъ доскою плоскимъ слоемъ до 2 сант. толщины. Фонъ темнозеленый, поновленный и слишкомъ свѣжій. Нимбъ имѣетъ желтокоричневый оттѣнокъ (красной охры), фелонь Богородицы малиноваго цвѣта, также гиматій Сына, хитонъ темнозеленый, какъ и одежды Младенца, и головной убрусъ Матери. Лики представляютъ темнокоричневатый, съ оливковыми тѣнями, тонъ, свойственный древнѣйшимъ иконамъ, въ родѣ Аѳонской Иверской, и вообще носятъ на себѣ тотъ характеръ древности, который вовсе не отвѣчаетъ тонамъ одеждъ, явно происходящимъ отъ поновленія. На ликахъ никакихъ бликовъ, оживокъ, все исполнено общимъ, еще художественнымъ письмомъ древняго искусства, и волосы покрыты общимъ коричневымъ тономъ, съ легкою, едва замѣтною раздѣлкою локоновъ. Но всего болѣе характеру древности отвѣчаютъ самыя лица фигуръ и общія черты композиціи: перстосложеніе Спасителя троеперстное, не именословное, рука Богоматери прижата къ груди, взглядъ ея широкихъ глазъ строгъ, неподвиженъ, и въ отличіе отъ нея оживленное и подвижное лицо Сына, еще вполнѣ дѣтское, прекрасной живописи, хотя не чуждой нѣкоторой рѣзкости во взглядѣ, происходящей отъ яркаго бѣлаго зрачка, поставленнаго среди темнаго глаза, окруженнаго густою тѣнью. Икона заслуживаетъ быть исполненною въ снимкѣ fac simile[1]).

Въ рѣзномъ аѳонскомъ образкѣ и на иконѣ Успенскаго собора Мать изображена совершенно одинаково: погрудь, впрямь, лѣвая рука поддерживаетъ Младенца снизу, правая открыта, приподнята и слегка прижата къ груди, какъ бы сдерживая глубокую и волнующую радость. Младенецъ сидитъ на рукахъ Матери почти впрямь, но съ замѣтнымъ поворотомъ ногъ, по ихъ положенію, и, держа въ лѣвой рукѣ свитокъ, благословляетъ правою. На образкѣ Онъ держитъ свитокъ между пальцевъ, — положеніе проще и древнѣе, въ другомъ случаѣ — упирая свитокъ себѣ въ колѣно,

---

1) Пока лучшее воспроизведеніе сдѣлано въ изд. Кн. Ширинскаго-Шихматова: *Альбомъ Моск. Успенскаго собора*, 1896, табл. 63.

что болѣе изысканно и позднѣе. Сходенъ и стиль простой, широкій и еще чуждъ мелкаго дробленія складокъ и утонченныхъ пропорцій, какъ и удлиненныхъ формъ, свойственныхъ византійскому искусству съ десятаго вѣка. Мы видимъ здѣсь округлое лицо, широкій носъ, полныя губы, открытый взглядъ большихъ и красивыхъ глазъ, устремленный на зрителя. Но главною чертою древняго типа въ нашихъ глазахъ является полное спокойствіе обѣихъ фигуръ, которое можетъ даже показаться лишеннымъ выраженія, по привычкѣ къ инымъ лирически настроеннымъ типамъ современной иконописи. Этотъ древній величавый типъ Богородицы не удовлетворялъ уже въ XII вѣкѣ и сталъ постепенно замѣняться другими болѣе экспрессивными ликами.

На Аѳонѣ есть *три иконы* Одигитріи съ *надписаніемъ* этого имени и цѣлый рядъ другихъ безъ этого имени и повторяющихъ типъ во всѣхъ подробностяхъ. Начинаемъ съ первыхъ. *Въ Руссикѣ*, между иконами, хранящимися въ ризницѣ, имѣется *Одигитрія съ именемъ*. Это (рис. 58) бывшая мѣстная икона обычнаго размѣра для небольшихъ, но многочисленныхъ церквей св. Горы, около полутора аршинъ вышиною, погрудная, немного ниже пояса главной фигуры. Письмо прекрасное, XVI вѣка съ нѣкоторою сухостью. Глаза Богородицы смотрятъ на зрителя, Младенца — также. Противъ предыдущей иконы различіе ограничивается чертами лицъ, принявшими здѣсь сухую строгость и худобу позднѣйшей иконописи.

Вторая икона *фресковая* (рис. 59) скопирована была для собранія аѳонскихъ снимковъ Севастьянова; но, по привычкѣ французскихъ мастеровъ, для него работавшихъ, пріукрашена, сдѣлана моложе въ возрастѣ Матери и вообще утратила въ характерности. Надпись и здѣсь находится съ правой стороны отъ фигуры. Переводъ совершенно тотъ же, и время— XVI или XVII вѣкъ.

Къ этой иконѣ весьма близко подходитъ плохая икона итальянской работы XVII вѣка, изданная Даженкуромъ[1]), какъ рѣдкій остатокъ византійской древности, добытый будто бы вмѣстѣ съ латинскимъ завоеваніемъ: мы не упоминали бы этихъ понятныхъ промаховъ ревностнаго антиквара, если бы не нуждались и теперь раскрывать ту почву, на которой выросло западное пониманіе византійскаго искусства. Даженкуръ посвящаетъ этой убогой иконѣ рядъ лирическихъ отступленій и разсужденій объ упадкѣ искусства Византіи.

Третья икона, описываемая нами въ отдѣлѣ аѳонскихъ стѣнописей, относится къ XVII вѣку, молдовлахійскаго происхожденія, съ надписями славянскими надъ миніатюрами Акаѳиста и *греческою надписью имени Оди-*

1) *Storia dell'arte*, Prato, 1829, *Pittura*, tav. 87, vol. IV, pag. 312—314.

гитріи. Для насъ важно здѣсь изображеніе двухъ ангеловъ вверху, благо-

58. Икона «Одигитріи» въ Руссикѣ.

словеніе троеперстное, а не именословное и типическое повтореніе всѣхъ чертъ въ ликѣ Младенца.

59. Икона Одигитріи по прориси экспед. П. И. Севастьянова.

Икона Богоматери *въ Ксенофѣ*, отличнаго письма XVI вѣка, имѣетъ для насъ одно значеніе, какъ представительница безконечнаго ряда мѣстныхъ иконъ Одигитріи безъ надписанія этого имени, но съ тѣмъ же торжественнымъ характеромъ, какой свойственъ мѣстнымъ иконамъ. Взгляды устрем-

лены на молебщика, Младенецъ благословляетъ именословно, но свитокъ его развернутъ и на немъ читается: «Духъ Господень на мнѣ» и пр. *См. фот. 135.* Выш. 1 м. 21 сант., шир. 71 с.

Въ этомъ же ряду можно указать два образка, рѣзные изъ слоновой кости, XI или XII вѣка, съ изображеніями Одигитріи, вполнѣ тождественными даже въ деталяхъ съ аѳонскимъ образкомъ: образки же, находящіеся въ Луврѣ и Гильдесгеймѣ, изданы у Rohault de Fleury, *Vierge*, pl. 143 и 144.

Наконецъ, въ патріархіи Константинопольской, т. е. въ соборѣ Фанара, извѣстнаго Константинопольскаго предмѣстія, находится замѣчательный *мозаическій образъ Божіей Матери Одигитріи*, вышиною съ небольшую мѣстную икону, около пяти четв. аршина, составляющей дружку другой мозаической иконѣ І. Предтечи, также помѣщенной рядомъ, на правомъ клиросѣ церкви, въ темномъ углу. Одигитрія мозаической иконы отличается замѣчательною близостью къ иконѣ Успенскаго собора: Богородица изображена прямо смотрящею на молебщика, рука ея покоится на груди, но Младенецъ скомпонованъ иначе, ближе къ Иверской иконѣ. Хитоны фигуръ здѣсь темносиняго цвѣта, верхнія одежды—малиноваго. Волосы Младенца курчавятся, въ отличіе отъ Московской иконы, и въ ликѣ Богоматери носъ имѣетъ загнутую форму, какъ въ Иверской иконѣ. Но и здѣсь мозаикою заполнена поверхность плоскаго рельефа, которымъ выдѣлены фигуры надъ золотымъ фономъ, набраннымъ мозаикою.

Должно замѣтить, что и мозаическій образъ Предтечи, представляющій всѣ черты ранней византійской живописи VIII—IX столѣтій, исполненъ кубиками также *по рельефу*, повидимому, составленному изъ воскомастики. Было бы особенно важно для изученія древняго византійскаго искусства изслѣдовать стиль и технику этихъ иконъ, и имъ подобныхъ (икона въ Маріуполѣ, образокъ Архангела Михаила въ сокровищницѣ св. Марка въ Венеціи и др.).

Какъ рано Одигитрія стала образцомъ, своего рода оффиціальнымъ, для изображеній Божіей Матери, показываетъ существующая доселѣ извѣстная чудотворная икона въ римской *базиликѣ Маріи Маджіоре.* Правда, послѣ подробнаго пересмотра всѣхъ доселѣ извѣстныхъ свидѣтельствъ объ иконѣ, сдѣланномъ въ сочиненіи [1]) падре Гарруччи и его выводовъ, уже нельзя [2]) утверждать существованія этой иконы при папѣ Григоріи Великомъ, будто бы несшемъ эту икону въ процессіи 590 года, однако, тотъ же историкъ древнехристіанскаго искусства рѣшился внести ее, какъ памятникъ

---

1) P. Raffaele Garrucci. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. 1876. III, tav. 107, 1; pag. 15—17.

2) Между тѣмъ преданіе повторено въ соч. Rohault de Fleury, *Vierge*, pag. 31.

въ число древностей первыхъ восьми вѣковъ церкви. Къ сожалѣнію, этотъ историкъ, завѣряющій, что онъ впервые даетъ точную прорись иконы, насколько можно было снять внѣ серебряной ризы, понималъ это дѣло по старому, такъ, какъ понимали въ началѣ XIX вѣка: снимки и прориси передѣланы рисовальщикомъ, уничтожившимъ характерныя черты и сообщившимъ всему свой однообразный пошибъ. Но въ данномъ случаѣ дѣло осложняется еще тѣмъ, что въ популярномъ римскомъ[1]) изданіи сборника снимковъ «увѣнчанныхъ» золотымъ вѣнкомъ иконъ Божіей Матери, относящемся къ концу XVIII столѣтія, представленъ рисунокъ, настолько близкій къ прориси Гарруччи, что невольно приходитъ на мысль простое заимствованіе ученаго іезуита. Между тѣмъ во всѣхъ снимкахъ повторяется одна особенность изображенія: Богоматерь, держа Младенца обѣими руками, сложила кисти ихъ, какъ бы отъ легкаго ихъ утомленія. Эта черта чѣмъ проще, тѣмъ менѣе извѣстна древней иконописи, избѣгавшей всякихъ реальныхъ деталей, излишнихъ для религіознаго типа. Вторая подробность: книга въ лѣвой рукѣ Младенца также указываетъ на передѣлку иконы или переписку ея въ эпоху развитія итальянской живописи, между XIV и XVI столѣтіями. Если, далѣе, всмотримся въ манеру изображенія одеждъ, которыхъ складки всего легче передать прорисью, то онѣ прямо выдаютъ свое происхожденіе изъ того же времени. Но если, поэтому, мы выдѣлимъ эти особенности, повидимому позднѣйшаго происхожденія, изъ даннаго типа, все же остается еще одна: поворотъ головы Младенца къ Матери, который мы считаемъ возможнымъ относить къ позднѣйшей варіаціи лика Одигитріи. Такимъ образомъ, эта римская икона должна бы представлять произведеніе эпохи, непосредственно слѣдующей за иконоборствомъ. Съ этимъ согласна и одна деталь, весьма типичная въ письмѣ: надъ челомъ Матери на ея фелони вышитъ крестъ, особенность иконъ Богородицы послѣ восьмаго вѣка. Икона, судя по ея размѣрамъ (выс. pal. 4, lar. 3 у Bombelli)[2]), была мѣстною, въ грековосточномъ иконостасѣ, и привезена уже въ періодъ наплыва греческихъ произведеній въ Римъ, въ IX—X стол. Рисунокъ, сообщаемый у Рого де Флёри, остается почти тотъ же[3]). Первое точное извѣстіе объ иконѣ относится къ 1300 г.

---

1) Raccolta delle Imagini della B. M. Vergine, ornate della corona d'oro, data in luce da Pietro Rombelli incisore. Roma. 1792, IV pag. 81—90, tav.

2) У Rohault de Fleury 1 м, 40 с. на 0,75 м. Окладъ покрываетъ все, кромѣ обоихъ ликовъ и десницы Младенца.

3) Rohault de Fleury, *Vierge*, p. 37, передаетъ, что ему удалось осмотрѣть икону въ оригиналѣ (что—замѣтимъ кстати—вовсе не составляетъ особой трудности) и что онъ убѣдился въ ея принадлежности къ «первой византійской эпохѣ», хотя судилъ только на основаніи ликовъ, единственно открытыхъ. Онъ указываетъ нѣкоторыя черты этого типа: удлиненіе носа, приподнятыя ноздри, большіе глаза, малый ростъ, удлиненіе надбровной дуги до вѣкъ и пр. Но все это черты византинизма IX—X стол., и если память меня не обма-

Первое историческое свѣдѣніе о другой, не менѣе знаменитой, Одигитріи Смоленской относится къ 1398 году и передаетъ, что эта икона была перенесена въ Москву и поставлена въ дворцовой церкви Благовѣщенія. Всѣ предыдущія свѣдѣнія объ иконѣ смѣшиваютъ фактъ существованія иконы съ разными вымыслами: она была дана царемъ Константиномъ Багрянороднымъ дочери въ Россію, а Владиміръ Мономахъ поставилъ ее въ храмѣ Успенія въ Смоленскѣ. Во всякомъ, однако, случаѣ, икона не можетъ быть позже XII столѣтія, хотя въ современномъ своемъ видѣ имѣетъ очень мало отъ того времени. Но самая концепція иконы лучше многихъ передаетъ греческую Одигитрію: Младенецъ смотритъ прямо на молебщика и, благословляя именословно, держитъ въ лѣвой свитокъ.

Смоленская икона отступаетъ отъ Одигитріи, своего древняго оригинала, не только по стилю, экспрессіи, но и по различнымъ мелочнымъ деталямъ композиціи или такъ наз. рисунка, такъ какъ, очевидно, не всегда оригиналъ переводился на доску механическимъ переводомъ, съ готоваго бумажнаго рисунка, но и отъ руки, какъ напр. требовалось при воспроизведеніи мѣстной иконы въ размѣръ моленной или подобныхъ случаяхъ. Типъ Богоматери сохранилъ матрональныя черты въ ликѣ, но пріобрѣлъ нѣкоторую одутловатость, и вмѣстѣ съ тѣмъ черты лица стали мельче, голова поставлена прямѣе, Младенецъ также повернутъ головою прямо на молебщика.

Подобная Смоленской иконѣ чудотворная Тихвинская, яв. 1387 года, размѣромъ близка къ Иверской и Смоленской, но, отступая отъ этой послѣдней и отъ ея оригинала — Одигитріи, приближается къ Иверской по сочиненію. Покрывало ея мафорія болѣе открыто, черты лица столь же тонки, но строже, волосы Младенца курчавятся, и Онъ изображенъ смотрящимъ на Мать. Впрочемъ, различеніе всѣхъ мелочей изображенія, чтобы быть точнымъ, должно бы быть сдѣлано на мѣстѣ, или путемъ сравненія точныхъ копій, а такихъ доселѣ не было исполнено никогда. Прибавимъ, что господствующіе слухи о томъ, что Тихвинская икона, изъ большинства чудотворныхъ иконъ, предпочтительно отличается не подновленною сохран-

---

ниваетъ, то я лично, осматривая оригиналъ, лѣтъ пятнадцать тому назадъ, относилъ образъ только къ этому времени. Помнится, меня поразила тогда же неслучайная близость извѣстной Мадонны *del Granduca* Рафаэля къ этому образу, и пришлось даже посѣтить вновь византійскій образецъ, чтобы убѣдиться, что если онъ былъ, дѣйствительно, освѣженъ уже въ эпоху расцвѣта итальянской живописи, то черты оригинала лучшихъ временъ Византіи еще въ немъ остались во всей силѣ, слѣдовательно, говорятъ противъ того, чтобы этотъ списокъ Одигитріи былъ наиболѣе раннимъ, какъ того, очевидно, домогается упомянутый издатель большихъ томовъ объ иконографіи Св. Дѣвы. Хотя этотъ послѣдній подъ «древнимъ» или «примитивнымъ византинизмомъ» разумѣетъ именно эпоху VI—X вв., даже XI—XII стол., въ отличіе отъ позднѣйшаго, отъ XV вѣка и до нашего времени, однако временемъ происхожденія римской иконы онъ также назначаетъ V вѣкъ.

ностью, позволяютъ считать эту икону драгоцѣннымъ памятникомъ древности и желать ея скорѣйшаго научнаго воспроизведенія въ снимкѣ.

Драгоцѣнная *Пименовская* икона Московскаго Благовѣщенскаго собора, принесенная, по преданію, изъ Константинополя въ томъ же 1387 году, съ изображеніемъ Младенца на лѣвой рукѣ, но съ нѣкоторымъ варіантомъ въ изображеніи Матери, склонившейся къ Сыну, темнокоричневаго письма (подновленнаго въ новѣйшее время), заслуживаетъ стоять на ряду съ перечисленными драгоцѣнными памятниками.

Въ 1351 г. еп. Суздаля Діонисій заказалъ съ образа Одигитріи въ Константинополѣ два списка «въ ту же мѣру и въ должину и въ ширину» и прислалъ ихъ на Русь. Одинъ былъ поставленъ въ Суздальскомъ соборѣ, другой въ ц. Спаса въ Нижнемъ Новгородѣ [1]).

Кромѣ многочисленныхъ копій Смоленской Одигитріи, находящихся въ Лаврѣ преп. Сергія, Шуѣ, Костромѣ и пр., мы можемъ представить замѣчательный (табл. XXI) по сохранности образъ Одигитріи во Владимірѣ Волынскомъ. Это икона изъ разряда мѣстныхъ, не позже XVI вѣка, и въ письмѣ представляетъ любопытное сочетаніе византійскаго типа съ итальянскою живописью. Богоматерь смотритъ прямо передъ собою на молебщика и имѣетъ чрезвычайно моложавый видъ, правая рука ея раскрыта передъ грудью и отличается длинными пальцами, напоминающими Перуджино. Младенецъ въ свѣтлой рубашкѣ, подпоясанной, и мантіи, мелко шраффированной, благословляетъ тройнымъ перстосложеніемъ, а лѣвою рукою поддерживаетъ мантію. Удлиненный овалъ лика Маріи и итальянскій типъ ребенка полны своеобразной красоты. Поле покрыто басменнымъ окладомъ, тонко набитымъ травными рисунками въ стилѣ Возрожденія. Икона, должно быть, привезена съ юга изъ Молдавіи и представляетъ интересъ по аналогіи съ аѳонскими типами.

Въ Зографскомъ монастырѣ указывается на большую икону Богоматери, такъ наз. «акаѳистную» [2]), какъ на святыню, сохранившуюся отъ XIII столѣтія, когда обитель будто бы претерпѣла отъ латинъ, насильно вводившихъ унію. Икона, на самомъ дѣлѣ (рис. 60), не имѣетъ ничего общаго съ такою древностью и относится къ XVII вѣку. Но она не лишена интереса и по соотношенію лика Одигитріи, съ которой она списана, съ акаѳистомъ, и по строгой передачѣ типа [3]).

---

1) Ровинскаго, *Исторія русскаго иконописанія*, стр. 3.

2) Изложеніе легендъ, сопровождаемое, къ сожалѣнію, невѣрными снимками, находится въ книгѣ: «Вышній покровъ надъ Аѳономъ, или сказанія о святыхъ чудотворныхъ во Аѳонѣ прославившихся иконахъ», М. 1892, изд. 8, по указателю.

3) Московскому иконописцу Никитину въ 1668 г. было заказано написать для антіохійскаго патріарха «образъ Пречистыя Богородицы Одигитріи съ акаѳистомъ самымъ доб-

Но въ одномъ Ватопедѣ есть три почитаемыя иконы въ типѣ Одигитріи, хотя онѣ уже не могутъ назваться снимками славной иконы. Всѣ

60. Икона Б. М. «Акаѳистная» въ Зографѣ.

эти иконы относятся къ позднѣйшей эпохѣ и не раньше XVII вѣка. Какъ обыкновенно бываетъ, преувеличенно строгій, холодный характеръ этихъ

рымъ письмомъ»: Забѣлинъ И. Е. *Матеріалы для ист. рус. иконоп.*, во *Врем. М. Общ. И. и Др.*, кн. 7, стр. 92—95.

изображеній, уже не отвѣчавшій религіозному настроенію, способствовалъ сложенію легендъ о суровыхъ казняхъ, постигавшихъ дерзкую руку. Такова напр. икона (рис. 61) Богоматери «закланная», находящаяся въ темномъ углу притвора передъ придѣломъ Св. Димитрія, легенда о которой объясняетъ изъянъ въ ликѣ изступленіемъ монаха, пронзившаго икону ножомъ. На этой иконѣ Мать охватила правою рукою ножку Сына. Вторая икона (рис. 62) названа «предвозвѣстительницею», потому что, по преданію, остановила императрицу Плакидію, когда она изъ притвора намѣревалась войти въ храмъ. Третья, называвшаяся ранѣе Одигитріею, получила названіе «Келарницы» и сохраняется въ дохіарной, гдѣ и успѣла уже, среди копоти, превратиться въ старую, если не древнюю. Но мы въ этомъ перечнѣ исключаемъ всѣ варіанты основнаго типа, такъ какъ относимъ эти разновидности типа Одигитріи къ особому лику. Такихъ варіантовъ въ Ватопедѣ найдется до десятка,— доказательство типичности этого типа.

61. Ватопедъ. Образъ Б. Матери.

Въ этой разновидности типовъ Одигитріи различіе отъ основнаго заключается въ томъ, что Мать представляется любовно обращенною къ своему Сыну. Повидимому, такое, выражаясь новымъ языкомъ, экспрессивное оживленіе лика появилось почти вмѣстѣ съ самымъ типомъ, — такъ несвойственно было живописи отрѣшиться отъ выраженія материнской любви въ подобномъ образѣ идеальной любви Матери, и потому это выраженіе такъ и осталось очень разнообразнымъ и въ то же время неопредѣленнымъ: ремесленники и иконописцы не находили приличнаго движенія или жеста для своей мысли. Въ этихъ опытахъ сосредоточился характеръ главныхъ прославленныхъ иконъ древности періода, непосредственно слѣдующаго за иконоборствомъ. Такова напр. на

первомъ мѣстѣ Иверская Богоматерь, которой строгій ликъ такъ чудно смягченъ наклоненіемъ головы къ Младенцу. Мы должны безусловно признать, что въ этомъ ликѣ, величавомъ не по одной славѣ его чудотворенія,

62. Ватопедъ. Икона Б. Матери «Предвозвѣстительницы».

ремесло выказало себя, вслѣдствіе своей художественной слабости, сильнѣе собственнаго искусства.

Среди образовъ, поставленныхъ вдоль стѣнной полки по лѣвую сто-

рону собора въ Ватопедѣ, имѣется замѣчательный образъ Одигитріи съ надписью этого имени на металлическихъ табличкахъ (читается — Η ΟΔΗ-

63. Икона Одигитріи въ Ватопедѣ.

ΓΗΤΡΗΑ). Икона (рис. 63) представляетъ слѣдующую, чисто аѳонскую особенность: доска ея имѣетъ 57 на 42 сант., тогда какъ металлическій (дурнаго

серебра) окладъ, набитый на эту доску, имѣетъ только 52 сант. вышины. Внутри этого оклада написана Одигитрія съ Младенцемъ, чтобы не пропадать окладу даромъ, безъ иконы, но настолько неловко, что напр. плечо Младенца вышло узко, а въ другихъ мѣстахъ осталось поле не заполненное живописью, очевидно, взамѣнъ истлѣвшей ранѣе древней иконы. Однако, письмо вѣрно передаетъ очеркъ Одигитріи, хотя написано уже въ XVI вѣкѣ, а окладъ относится еще къ XIII или XIV столѣтію, не позднѣе. Оставленное пустое мѣсто для двухъ маленькихъ ангеловъ наверху такъ и осталось не записаннымъ, потому что, быть можетъ, иконописецъ уже не зналъ, что при Одигитріи пишутся эти два ангела. Кайма внутренняго образа дополнена кусками, а по низу грубымъ листомъ, которымъ прикрыта часть надписи. Насколько живопись не представляетъ никакого интереса, настолько окладъ и въ кускахъ заключаетъ въ себѣ много любопытнаго. Поле иконы выбито и дополнено рѣзьбою въ видѣ сплошныхъ разводовъ лилій или криновъ съ крестиками въ промежуткахъ: вся эта рѣзьба была наполнена нѣкогда финифтью зеленоватаго цвѣта, которая сохранилась только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ. Нимбы исполнены сканью изъ ленточныхъ разводовъ, образующихъ сложныя плетенія во вкусѣ XIII столѣтія, а среди нихъ въ пяти кружкахъ посажены выпуклые щитки или «вуколы», на которыхъ рѣзьбою выполнены декоративные кресты и звѣзды, въ фонахъ залитые зеленою, синею и красною финифтью. По каймѣ расположены поперемѣнно поля криновъ и вуколовъ, а между ними рельефныя пластинки. Внутренность плетеній заполнена бирюзовою финифтью. Десять рельефовъ отличаются хорошею работою и представляютъ обычные господскіе праздники: Благовѣщеніе (Ο ΧΕΡΕΤΗϹΜΟϹ), Крещеніе (еще съ двумя ангелами), Срѣтеніе, Рождество, Входъ въ Іерусалимъ, Воскрешеніе Лазаря, Распятіе, Воскресеніе, Преображеніе, Пятидесятница. Пластинка съ бюстомъ ап. Павла поздняя и закрыла часть надписи.

Ватопедская «Предвозвѣстительница» (рис. 62) есть фресковое изображеніе, заполнившее нишу въ боковомъ внутреннемъ притворѣ Ватопедскаго собора, начинающейся отъ пола всего на высотѣ трехъ четвертей аршина, и само имѣетъ въ вышину около двухъ аршинъ, одинъ метръ въ ширину и представляетъ, явно, не икону, но декоративное произведеніе. Въ новѣйшее время фреска была прикрыта серебрянымъ окладомъ. Письмо одновременно съ иконою «Ктиторской» Божіей Матери (см. ниже).

Другая ватопедская *фресковая икона* Богородицы (рис. 64) находится въ главномъ притворѣ собора и еще яснѣе обнаруживаетъ свое декоративное происхожденіе, такъ какъ помѣщена въ концѣ нартекса, гдѣ осталось свободное мѣсто. Образъ этотъ относится къ тому отдѣлу варіантовъ Одигитріи, который открывается Иверской Богоматерью и представляетъ ликъ

Матери съ наклоненіемъ головы къ Младенцу, и, очевидно, поэтому названъ въ надписи «скоропослушницею» и отмѣченъ датою 1704 года[1]).

64. Фресковое изображеніе Б. М. въ нартэксѣ Ватопеда.

1) Того же происхожденія названіе иконы въ Дохіарѣ: см. «Вышній Покровъ», стр. 43. Время написанія XV—XVI стол.

Насколько, затѣмъ, и впослѣдствіи образъ Одигитріи продолжалъ быть излюбленнымъ типомъ для мѣстныхъ образовъ Богоматери, а также и для мелкихъ моленныхъ иконъ, можно видѣть напр. изъ Описи[1]) Московскаго Успенскаго собора, составленной въ началѣ XVII вѣка: въ ней насчитывается двадцать одна икона Одигитріи.

Въ той же описи насчитываемъ 13 образовъ Богоматери «Умиленія», особенное представленіе которой заключается въ умиленномъ настроеніи Матери и Сына. Мать не смотритъ на молебщика, но на Сына, обнимающаго ее обѣими руками, или даже прильнувшаго къ Ней своими устами. Иногда Младенецъ сидитъ на лѣвой рукѣ, иногда на правой, какъ во Владимірской иконѣ, которая можетъ почитаться руководящей въ этомъ ряду. Такъ, нельзя не обратить вниманія на малый размѣръ этой иконы: если иконы Одигитріи были чаще всего «мѣстными» образами, то эта икона по своему характеру, прежде всего, есть молебная, домовая икона, и отсюда объясняется ея сердечное настроеніе. Замѣчательно, что, несмотря на понятныя отклоненія, иконы «Умиленія» и вообще отличаются меньшими размѣрами и, для приданія имъ должнаго величія въ церкви, должны быть помѣщаемы въ особыхъ кіотахъ, поставляемы на подножіяхъ («иконостасахъ») или устраиваемы въ монументальныхъ нишахъ и пр.

На первомъ мѣстѣ (рис. 65) стоящая здѣсь икона *Владимірской* Богоматери принесена во Владиміръ въ 1155 году[2]). Время появленія подобной ей по способу изображенія—*Іерусалимской* Божіей Матери, пока не можетъ быть опредѣлено даже и приблизительно. Тоже должно сказать о *Кипрской* иконѣ «Умиленія», одинъ списокъ которой находится въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ. Легенды о *Римской*, иначе—*Лиддской* или также—*Халькопратійской* иконѣ явно повторяютъ сказанія объ Одигитріи и Иверской иконахъ. Но списки этихъ иконъ мы находимъ въ древнихъ иконахъ грузинскихъ церквей, отъ 12 до 15 столѣтій.

На Аѳонѣ множество иконъ Богоматери этого типа, есть между ними и древнія, и прославленныя чудотвореніемъ, и сохранившія хотя общій очеркъ отъ древности. Таковы: въ Ватопедѣ — икона *Ктиторская* (рис. 67) или Алтарная, въ алтарѣ, противъ престола, въ драгоцѣнномъ окладѣ, о которомъ говоримъ въ описаніи. Но древность иконы не можетъ восходить далѣе XII столѣтія, и сказаніе объ нападеніи Арабовъ надо было бы перенести на Турокъ. Большая икона Богородицы, стоящая (см. ниже) у столба въ Ватопедѣ, могла быть написана еще въ XIV вѣкѣ и принадлежала св.

---

1) Русская Историческая Библіотека, III, 1876, стр. 295—373.

2) Воспроизводимъ снимокъ драгоцѣннаго списка иконы, сдѣланнаго Симономъ Ушаковымъ и поступившаго изъ колл. Н. М. Постникова въ иконное собраніе Н. П. Лихачева.

Софіи Солунской. Къ тому же времени или даже къ XV вѣку должны относиться икона Божіей Матери *Попской* въ Хиландарѣ и икона «*Сладкаго Цѣлованія*» въ обители Филоѳея.

65. Икона Владимірской Богоматери въ снимкѣ Симона Ушакова.

Къ числу оригинальныхъ композицій принадлежатъ: прославленная икона «Достойно есть» въ Протатѣ, на которой Мать держитъ Сына съ своей правой стороны, нѣжно его обнимая и охватывая Его правую руку, при чемъ оба смотрятъ, видимо, на поклонника, и Младенецъ держитъ раз-

вернутый свитокъ. Это нѣжное прижиманіе приподнятаго Младенца придаетъ особенную экспрессію образу.

Чудотворная икона *Иверской Божіей Матери* (табл. XVII), извѣстная въ Иверѣ подъ именемъ «Портаитиссы», т. е. «Вратарницы», помѣщается въ особомъ придѣлѣ или, точнѣе, отдѣльной часовнѣ. Правда, эта малая церковь стоитъ въ отдаленіи отъ вратъ, во дворѣ, и чудотворная икона, не сходится по величинѣ съ собственными «вратарными» иконами, исполнявшимися на Аѳонѣ въ бóльшемъ размѣрѣ. Преданіе построено, однако, именно на этомъ обстоятельствѣ помѣщенія иконы въ боковой церкви и сообщаетъ разныя подробности о томъ, какъ благочестивая вдова пустила по морю этотъ образъ при иконоборческомъ царѣ Ѳеофилѣ въ 829 г., и какъ образъ чудесно явился въ Иверѣ при игуменѣ Евѳиміи, извѣстномъ переводчикѣ книгъ Священнаго Писанія на грузинскій языкъ и сынѣ основателя обители Іоанна Ивера, скон. въ 1028 г. Преосв. Порфирій признаетъ эту древность иконы, но, видимо, сомнѣвается въ подробностяхъ историческихъ. Барскій называетъ икону «страшно-зрачною», но пр. Порфирію она показалась «величественною съ выраженіемъ вовсе не грознымъ».

На нашъ взглядъ, строгій ликъ Иверской Богоматери, несомнѣнно, составлялъ опредѣленную задачу ея живописца, и напоминаетъ историческій типъ Аѳины, съ ея суровымъ неподвижнымъ оваломъ и большими, широко раскрытыми глазами. Коричнево-оливковый тонъ лика, безъ моделлировки и оттѣненія и безъ румянца, на этотъ разъ даже блѣдный и сѣроватый, остался почти нетронутымъ. Сравнительно съ оригиналомъ, московскій списокъ иконы кажется сочнаго, теплаго колорита и передаетъ лишь рисунокъ оригинала въ общихъ чертахъ, измѣняя самое письмо, а съ нимъ и выраженіе. Уменьшенный списокъ, хранящійся въ Малой дворцовой церкви Ливадіи, представляетъ уже только общую композицію и вовсе не передаетъ ни чертъ, ни выраженія, какъ и образъ Сіонскаго собора въ Тифлисѣ. Иверская Богоматерь изъ всѣхъ чтимыхъ иконъ Богоматери можетъ наиболѣе по праву быть относима *къ иконоборческой эпохѣ*. Замѣчательная широта письма отличаетъ эту икону наравнѣ съ Богоматерью Кукузеля, а бѣлесоватый тонъ письма свойственъ именно миніатюрамъ IX вѣка. (Теплый тонъ эмалеваго письма созданъ былъ X вѣкомъ). Ликъ Младенца имѣетъ большіе глаза, свѣтлокаштановые волосы, раздѣланные мелко, но не бликами, а тѣнями. Тонъ тѣла теплый, въ тѣняхъ оливковый, съ легкимъ румянцемъ на лбу, щекахъ и губахъ, съ красноватыми бровями. Ликъ Богоматери имѣетъ характерный длинный носъ, слегка загнутый на концѣ, съ темнымъ штрихомъ на переносицѣ, подъ глазами и округлымъ подбородкомъ. Подъ мафоріемъ виденъ чепецъ, образующій нáправо складки и открывающій слѣва ухо.

Икона, кромѣ ликовъ, вся покрыта сплошнымъ чеканнымъ серебрянымъ окладомъ, къ которому относится надпись, находящаяся внизу справа. Рисунокъ чеканнаго поля состоитъ изъ разводовъ съ розами внутри по грузинскому образцу и типу. На грузинское происхожденіе указываетъ также грубый параллелизмъ складокъ и стиль рельефовъ: прекрасные орнаменты соотвѣтствуютъ здѣсь дѣтскому рисунку фигуръ. Рельефы представляютъ апостоловъ: Филиппа, Ѳому, Андрея, Луку и др. Кайма набрана горельефными разводами съ пальметками. Наконецъ, вѣнцы позднѣйшей работы: XVII вѣка, съ финифтью, и имѣютъ форму пышныхъ коронъ. Напротивъ, вѣнчики или металлическіе нимбы древняго происхожденія, грузинскаго типа и отличнаго рисунка. По низу иконы идетъ грузинская надпись (вновь прочтена въ оригиналѣ для насъ проф. Н. Я. Марромъ): «Царица, мать человѣколюбиваго Бога, пренепорочная Дѣва Марія, помилуй душу моего господина великаго Кай-хосроя Квар-Кварашвили, а я, рабъ твой и лишенный всякихъ силъ, достойный сожалѣнія, Амвросій, благодаря тебя, который удостоилъ меня оковать это и украсить святой образъ твоей Портаитиссы. Прими въ жертву отъ меня грѣшнаго эту малую мою дерзость и сохрани остатокъ моей жизни безъ грѣха. И въ часъ исхода жалкой души моей помоги мнѣ, разсѣй всѣ списки моихъ грѣховъ. И поставь меня грѣшнаго у престола Сына и Бога Твоего и безначальнаго святаго Отца Его и Святаго Духа. Нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ. Аминь».

Вся грудь иконы увѣшана золотыми и серебряными монетами и медалями византійскими и русскими, орденами, панагіями, тѣльными крестами, крестами Св. Георгія, жемчужными ряснами и ожерельями, большимъ и драгоцѣннымъ вѣнечнымъ головнымъ уборомъ изъ золота и камней работы XVI вѣка, дорогими наперсными крестами, драгоцѣнными во всѣхъ отношеніяхъ энкольпіями, начельниками изъ народныхъ уборовъ балканскаго полуострова и пр., до жетоновъ, браслетовъ и брошей включительно. Ничего, древнѣе XVI вѣка, мы, однако, въ этихъ украшеніяхъ не встрѣтили.

Историческую характеристику прославленной иконы Б. Матери Троеручицы (табл. XVIII), находящейся въ Хиландарѣ, мы предпочитаемъ сдѣлать въ формѣ дополненій къ описанію[1]) преосв. Порфирія: такъ вѣренъ былъ его критическій взглядъ, когда онъ находилъ необходимымъ остановиться на иномъ памятникѣ древности: «Подлѣ праваго клироса, въ особомъ помѣщеніи подъ навѣсомъ водружена поясная икона Богородицы, выдаваемая за Троеручицу преп. Іоанна Дамаскина, хотя на ней третьей руки нѣтъ». Въ настоящее время икона наглухо закрыта окладомъ, и мы не видали живописи, подъ нимъ скрытой. Навѣсъ нельзя принимать за игумен-

1) *Путешествіе на Аѳонъ*, II, стр. 17—21.

ское мѣсто, и всю часть сказанія, о томъ трактующаго, должно считать обычнымъ дополненіемъ по рефлексу. «Длина ея — одинъ аршинъ и пять вершковъ. Грунтъ ея положенъ на полотнѣ, приклеенномъ къ доскѣ: знакъ не глубокой древности»! Замѣчаніе очень вѣрное, но не безусловное, такъ какъ, послѣ новѣйшихъ открытій коптской живописи, еще много слѣдуетъ ожидать сюрпризовъ по грековосточной древности. «Богоматерь смотритъ на всѣ стороны» (на молебщика, но написано неумѣло). «Обличіе у нея славяносербское, а цвѣтъ лица оливковый». Эту замѣтку мы принимаемъ съ тою оговоркою, что подъ именемъ «обличья» должно разумѣть стильный типъ, господствовавшій на Балканскомъ полуостровѣ въ періодъ процвѣтанія сербскаго царства. «Отъ волосъ по челу и мимо носа кѣмъ то прочерчена тончайшая линія, закругленная къ зрачку лѣваго глаза». Приводимъ и это мѣсто описанія, какъ свидѣтельство, что при постановкѣ новаго оклада икона не была переписана, такъ какъ черта доселѣ видна. «Носъ прямъ, тонокъ и въ концѣ немного заостренъ и погнутъ справа налѣво. Ротъ малъ и сжатъ. Лѣвая ручка прижата къ груди. Младенца держитъ на десницѣ. Въ лицѣ выражено безстрастіе и кротость со строгостью. Головка Младенца приподнята вверхъ и написана такъ, что все лицо и особенно ротикъ изображены наискось. Ликъ его благообразенъ». Въ лицѣ Младенца наиболѣе характеренъ быстрый взглядъ на Мать и серьезное настроеніе, придаваемое лицу напряженіемъ личныхъ мускуловъ. Оригиналъ иконы былъ художественною работою. «Перстосложеніе правой ручки необыкновенно, а въ лѣвой онъ держитъ маленькій шаръ, знакъ его вседержительства». Этотъ шаръ наиболѣе ясно свидѣтельствуетъ о позднемъ происхожденіи иконы или о позднѣйшей перепискѣ. «На задней сторонѣ этой иконы изображенъ св. Николай Чудотворецъ. Монашескіе разсказы о ней различны.... Что разсказъ, то разноголосица. Троеручица то на мулѣ чудесно переносится изъ Сербіи на Аѳонъ, то изъ Палестины приносится архіепископомъ Саввою въ Хиландаръ, а отсюда въ Сербію, оттуда же опять въ Хиландаръ, но уже сама на ослѣ является здѣсь и ставится въ алтарѣ, изъ котораго чудесно переносится на игуменское мѣсто. Гораздо лучше, проще и правдивѣе запись о Хиландарской Богоматери достопочтеннѣйшаго въ свое время духовника и старца Никанора, составленная имъ въ 1685 году: «Обрѣтохъ уписано, яко икона глаголемая Троеручица сама своимъ мановеніемъ и чюдотвореніемъ пришла есть изъ Богохранимаго града Скопіа, иже иногда въ немъ Българомъ царствующимъ отъ монастира глаголемаго Троеручица. Обаче числа лѣтъ не бѣ писано» и пр. Изъ этой записи Порфирій открываетъ, что икона получена была изъ сербскаго города Скопіи, въ которомъ былъ монастырь Троеручицы, а Болгары овладѣли городомъ въ 1203 году, и сербскій жупанъ Стефанъ съ сыномъ могли

перенести икону, и объ этомъ обстоятельствѣ вспоминаетъ Барскій, когда говоритъ, что икона «дарована отъ ктиторовъ». Мы прибавимъ, что, судя по письму, этотъ списокъ сдѣланъ былъ послѣ 1377 года, когда Хиландарцы получили въ Скопіи подворье. Игумны были въ Хиландарѣ все то время, пока обитель принадлежала Сербамъ, но съ 1762 года, когда приблизительно монастырь перешелъ къ Болгарамъ, икона признана «игуменьею».

Въ Лаврѣ св. Аѳанасія въ церкви во имя Введенія находится древне почитаемая икона Богородицы, извѣстная подъ (рис. 66) именемъ Кукузелиссы. Искусный въ художественномъ пѣніи, монахъ Іоаннъ Кукузель жилъ, какъ разыскалъ знаменитый Порфирій въ своемъ собраніи нотныхъ обиходовъ, въ XII в., и если его житія вѣрно освѣдомлены, былъ любимцемъ Андроника Младшаго. За свой трудъ онъ отъ самой Богородицы получилъ въ руку золотую монету.

66. Лавра. Образъ Б. М. «Кукузелиссы».

Икона по письму относится къ числу древнѣйшихъ и не можетъ быть позднѣе XIII вѣка. Икона сохранена отъ подновленій и только немногіе бѣлильные блики указываютъ на попытки освѣжить старое письмо. Эти блики подмѣтилъ, какъ странность, внимательный Порфирій и ихъ перечнемъ подтвердилъ древность иконы: онъ указываетъ бѣлыя черты надъ бровями, подъ глазами, на концѣ носа, и потому считаетъ икону произведеніемъ грузинской или сирійской кисти. Но эти блики только на первый взглядъ могутъ быть приписаны иконѣ въ первоначальномъ ея видѣ. Напротивъ того, письмо иконы столь широко, почти античное, въ нѣжно глубокихъ и теплыхъ тонахъ, съ тонко проведенною свѣтотѣнью, съ моделлировкою, не безъ рѣзкихъ контуровъ, что мы безъ всякихъ преувеличеній могли бы причислить икону къ числу византійскихъ оригиналовъ. Общій тонъ тѣла

оливковый и красные, яркой киновари, штрихи на вискахъ, щекахъ и губахъ исполнены вмѣстѣ съ бликами. Этотъ общій тонъ переходитъ то въ желто-коричневый, то въ зеленоватый, но всегда остается прозрачнымъ. Богоматерь держитъ на рукахъ Младенца и типомъ близка къ Иверской иконѣ.

Икона Богородицы «Попской» въ Хиландарѣ относится къ типу Одигитріи и выполнена въ размѣрахъ мѣстной иконы: до 110 сант. выш. и 80 сант. шир. Богоматерь держитъ Младенца на лѣвой рукѣ и смотритъ передъ собою, Младенецъ въ лѣвой рукѣ держитъ свитокъ, правою благословляетъ. Но иконописецъ уже слабо зналъ истинно византійскій типъ именословія и погрѣшилъ въ его передачѣ, чѣмъ и вызвалъ, какъ неизбѣжно бываетъ на Аѳонѣ, сочиненіе разныхъ объяснительныхъ легендъ. Икона показалась намъ мало поновленною, и этотъ рѣдкій случай заслуживаетъ вниманія, хотя икона не можетъ претендовать на особенную древность. Повидимому, икона критскаго письма, второй половины XV вѣка. Все письмо выдержано въ свѣтлокоричневомъ тонѣ, съ сѣро-оливковыми оттѣнками. Писано на полотнѣ, наклеенномъ на доску. Такъ какъ икона закрыта окладомъ, то письмо можно наблюдать только на ликахъ и рукахъ, но и при томъ можно разсмотрѣть, что современный окладъ придалъ Богородицѣ руку тамъ, гдѣ живопись нарисовала часть гиматія, и доселѣ оставленнаго безъ передѣлки. Правда, на ликѣ Матери видимъ обычныя бѣлильныя оживки, но онѣ же совершенно отсутствуютъ на ликѣ Младенца. Такимъ образомъ извѣстныя ошибки въ рисовкѣ мускуловъ на лбу Младенца должно приписать забвенію древнихъ оригиналовъ и общему упадку живописи на Балканскомъ полуостровѣ въ XV вѣкѣ. Эти ошибки и преувеличенная рѣзкость чертъ лица именно у Младенца подавала поводъ греческимъ монахамъ, мастерамъ на сочиненіе легендъ по рефлексу, ко всякимъ вымысламъ и страннымъ прозвищамъ, въ родѣ «Попской» Богородицы. Между тѣмъ эти же черты сближаютъ икону съ образомъ Б. М. Утѣшенія въ Ватопедѣ. Характеристика письма, неправильно названнаго критскимъ, должна начинаться съ сопоставленія его съ современною живописью на западѣ Европы, отъ которой это письмо получило свои основныя правила и пріемы, а между ними отсутствіе византійскаго пріема оживокъ и бликовъ, наложенныхъ бѣлилами или золотомъ, было, конечно, самымъ важнымъ отступленіемъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ иконопись вошли и разныя черты натурализма, удачно оживившія ее, а также и нарушившія ея основныя начала. Богородица стала моложавѣе, что послужило къ выгодѣ выразительной стороны и живой любви въ религіозномъ типѣ, но Младенецъ, подъ вліяніемъ образцовъ, на полную передачу которыхъ не хватало силъ, получилъ характеръ строго-напряженный, чѣмъ и создались легенды, далеко не удовлетворяющія истиннаго религіознаго чувства.

Пр. Порфирій, отвергнувъ легенды, объ иконѣ сложенныя, въ видахъ объясненія страннаго прозванія ея, самъ однакоже впалъ въ грѣхъ филологическихъ излишествъ, объяснивъ, что прозваніе «попской» икона получила будто бы отъ особеннаго перстосложенія Младенца, при которомъ большой перстъ сложенъ съ двумя средними, вмѣсто одного, какъ въ именословіи. Будто бы это перстосложеніе составляетъ знакъ, подаваемый начальникомъ хора къ пѣнію, а искусство пѣнія у греческихъ пѣвцовъ называлось «поповскимъ»: очевидно, это пѣвческое перстосложеніе — дѣло ни съ чѣмъ несообразное.

Чудотворный образъ *Ктиторской* Богоматери (табл. XIX и рис. 67) въ алтарѣ Ватопедскаго собора представляетъ типъ Одигитріи, выполненный въ позднѣйшую эпоху: всѣ основныя черты сохранены, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, древній характеръ типа столь измѣненъ, что въ иконѣ почти нельзя увидать прежняго образца. Причина этого въ перемѣнѣ всего стиля: не та фигура, не тотъ возрастъ, не тѣ пріемы въ рисункѣ. Икона должна принадлежать концу XV или даже началу XVI вѣка: имѣетъ внутри 65 сант. вышины и закрыта тройнымъ окладомъ: поле покрыто сплошнымъ чеканнымъ серебрянымъ фономъ, по которому раздѣланы великолѣпные разводы или арабески, свидѣтельствующіе о высокомъ вкусѣ мастеровъ Македоніи и Эпира. На этомъ полѣ читается надпись: ΝΙΚΟΛΑΟϹ ΧΡΥϹΟΓΟΟϹ ΕΚ ΧΩΡΑϹ ΝΙΚΟΛΙΖΑϹ ΕΠΙ ΕΤΟΥϹ ΑΧϤ (1790). Затѣмъ по обѣ стороны поля сохранилась кайма изъ серебряныхъ чеканныхъ пластинъ шириною въ $4\frac{1}{2}$ сант., прекраснаго рисунка XV вѣка, какъ остатокъ старинныхъ украшеній иконы: верхняго и нижняго пояса нѣтъ, а уцѣлѣли только боковыя части. Изъ этихъ пластинокъ восемь заполнены рельефными изображеніями темъ акаѳиста Богородицы и Богородичныхъ праздниковъ: Рождества Б. М., Введенія, Вопрошанія Маріи, Цѣлованія, совѣта синедріона, моленія первосвященника передъ жезлами, сцены жезла процвѣтшаго, — словомъ, въ полномъ видѣ Протоевангелія. Промежутки заняты декоративными таблетками съ выпуклыми щитками, наполненными арабесками, и разводами вокругъ. Верхняя и нижняя коймы относятся уже къ XVIII вѣку и представляютъ пророковъ въ грубыхъ типахъ и уродливомъ исполненіи. Но такъ какъ образъ все-таки продолжалъ быть малъ для своего значенія, то въ 1842 году его еще разъ окаймили серебрянымъ окладомъ, не снимая прежнихъ, изъ чеканныхъ широкихъ пластинокъ, воспроизводящихъ всѣ темы Акаѳиста. Прикладъ иконы богатъ и заключаетъ много старинныхъ и древнихъ крестовъ и уборовъ, которые когда либо будутъ описаны съ подробностью, ими заслуживаемой.

---

1) *Путешествіе на Аѳонъ*, II, стр. 23—24.

Извѣстная икона Божіей Матери «Типикарницы» (рис. 68), названной такъ отъ келліи въ Кареѣ, гдѣ хранился типикъ Саввы, представляетъ

67. Образъ Б. М. «Ктиторской» въ Ватопедѣ.

образъ *Богородицы Млекопитательницы* (ГАЛАКТОТРОФȢСА). Образъ этотъ не можетъ быть[1]) относимъ къ древней иконописи и получить дока-

1) *Собраніе гравир. изобр. Б. М.*, изд. Общ. Люб. др. Письм., 1877, стр. 26—29.

зательства древности въ мнимыхъ изображеніяхъ Маріи, кормящей Младенца въ римскихъ катакомбахъ. Изображаетъ ли фигура матери съ ребенкомъ въ катакомбныхъ фрескахъ Марію, или нѣтъ, все же ничего общаго съ ними нашъ образъ не имѣетъ. Византійская иконографія не знаетъ такого памятника, и подобныя темы принадлежатъ позднѣйшему періоду западнаго искусства. Никто[1]) не станетъ, конечно, доказывать происхожденія иконы изъ іерусалимскаго монастыря св. Саввы Освященнаго, который будто бы завѣщалъ имѣющему придти въ его обитель Саввѣ Сербскому, какъ разсказываютъ паломническія книги, эту икону. Ни икона Троеручицы, ни Млекопитательница не происходятъ изъ Сиріи и обѣ носятъ характеръ балканскихъ позднѣйшихъ писемъ, и потому мы должны считать эту икону подражаніемъ западнымъ оригиналамъ XIV—XV вѣка, сербской работы. Имя св. Саввы служитъ путеводителемъ, но не должно служить доказательствомъ времени. Принадлежность образа XV вѣку доказывается чертами типа и письма. И то и другое принадлежитъ позднему, не византійскому искусству[2]), а письмо, въ частности, чуждо собственныхъ византійскихъ пріемовъ. Это итальянская манера, только не въ масляныхъ краскахъ и въ ремесленномъ видѣ. Галуны фелони Богородицы украшены, по итальян-

68. Образъ Б. М. «Млекопитательницы» въ Кареѣ.

1) *Вышній Покровъ*, стр. 54—56.

2) Итальянское происхожденіе типа «Млекопитательницы» указывается прекраснымъ складнемъ, 0,24 м. и 0,14 м., въ придѣлѣ Успенія въ Ксеноѳѣ съ изображеніемъ: Pietá — Христосъ во гробѣ, сзади Него крестъ съ орудіями Страстей, Усѣкновеніе главы І. Пр. и Б. М. Млекопитательницы, прекраснаго письма XV вѣка, и латинскими надписями. Образки южно-итальянскаго или венеціанскаго письма, сливающаго византійскую композицію съ пріемами итальянской живописи, пестрыми мѣстными костюмами и пр. Смотри, впрочемъ, Benigni, «La Madonna allatante», *Il Bessarione* 1900, VII, p. 499—508.

скому обычаю, надписями, въ которыхъ дважды переданъ «изрядный тропарь» на греческомъ и славянскомъ языкахъ.

Къ числу особенно рѣдкихъ и замѣчательныхъ иконъ относится прославленная фресковая икона Божіей Матери *въ Ватопедѣ Умиленія* или *Отрады* (табл. XX)[1]) въ придѣлѣ съ лѣвой стороны отъ собора, куда надо подыматься по лѣстницѣ, связывающей соборъ съ корпусомъ келлій: это обстоятельство подтверждаетъ позднѣйшее происхожденіе придѣла и образа, написаннаго на стѣнѣ его. Богоматерь, держащая Младенца на лѣвой рукѣ, подноситъ руку Его къ своимъ устамъ, какъ умиленная божественнымъ Сыномъ, который строго и спокойно соизволяетъ на это поклоненіе Богу, смотря прямо на Мать. И здѣсь суровый гіератизмъ чертъ Матери и Сына не только не препятствуетъ выраженію религіознаго умиленія, но даже освящаетъ это естественное движеніе Матери, придавая ему мистическій оттѣнокъ. На этотъ разъ, насколько образъ высокъ въ своихъ чертахъ, настолько легенда, явившаяся къ услугамъ для поясненія оригинальнаго сюжета, оказалась банальна и сочиненною по рефлексу. Разсказывается, что въ 807 году, когда разбойники намѣревались ворваться въ обитель, голосъ отъ иконы предупредилъ настоятеля «не отворять монастырскихъ воротъ», но Младенецъ, закрывая уста Матери, требовалъ наказанія. Такъ объяснило себѣ монашество чудный образъ, въ которомъ умиленіе Матери передъ Предвѣчнымъ Младенцемъ служитъ человѣку «утѣшеніемъ». Икона эта еще разъ напоминаетъ намъ, сколько драгоцѣнныхъ темъ заключается для религіозной живописи въ древней иконописи. Образъ написанъ такъ же, какъ все письмо соборныхъ фресокъ, относится къ XV или началу XVI вѣка, но, какъ и другія чудотворныя фресковыя изображенія, избѣгъ общей участи переписки.

Прочія иконописныя композиціи Богородицы съ Младенцемъ встрѣчаются на Аѳонѣ только въ отдѣльныхъ примѣрахъ и не представляютъ матеріала для очерка ихъ въ историческомъ обзорѣ. Таково напр. изображеніе Панагіи-Богоматери, носящей на груди своей образъ Младенца, что̀ у насъ не вполнѣ точно принято называть «Знаменіемъ», тогда какъ въ Византіи называли *Панагіею*, а въ старой Руси звали Образомъ «Пречистыя Богородицы Воплощенія». Далѣе образъ Богородицы Милостивой—*Елеусы*, Б. М. *Заступницы*, иконы *Покрова* Б. Матери, *Похвалы* Б. Матери и пр.

1) Въ листахъ лицеваго подлинника, собранія Г. Д. Филимонова, въ Музеѣ Общ. Люб. др. Письм., за № 730 имѣется прорись *Ватопедской иконы Умиленія*, съ подписью: «Изображение и мера Чудотворнаго образа пречистыя бц҃а ватопедцкои моление новоявеннаго святителя и чудотворца димитрия которои имеетца и нынѣ при гробѣ его». «Мера цке вишина одинадцать вершковъ, ширины деветь вершковъ». Икона и доселѣ виситъ въ особомъ кіотѣ у гроба св. Димитрія Ростовскаго въ св. Іаковлевскомъ монастырѣ, въ Ростовѣ, и представляетъ прекрасное произведеніе греческой иконописи.

Къ сожалѣнію, всѣ встрѣченные нами списки и образцы этихъ композицій на Аѳонѣ были поздни и сравнительно слабаго, ремесленнаго исполненія, которымъ вообще отличаются позднѣйшія иконы греческихъ монастырей, ставшихъ безпечально относиться къ украшенію церковному.

Не составляетъ исключенія изъ этого издаваемая нами (рис. 69) иконка Хиландарскаго монастыря Б. М. *Елеусы Кикксной*, съ надписью: $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲV}}$

69. Икона Кикксной Богоматери въ Хиландарѣ.

Н ЄЛЄȢСА Н КVКVОТНССА, хранимая въ алтарѣ. Икона эта обложена простымъ и позднимъ басменнымъ окладомъ, имѣетъ 0,31 м. выш. и 0,28 м. шир., но любопытна письмомъ. Богоматерь написана по свѣтлому, почти бѣлому фону (любопытно, что подобный фонъ наблюдается и въ другихъ спискахъ Кикксной иконы), наведенному узорами и разводами. Мать держитъ Младенца на лѣвой рукѣ (въ зависимости отъ переводовъ, Младенецъ бываетъ и на правой рукѣ), обнимая Его правою, въ то время

какъ Младенецъ развертываетъ свитокъ, на которомъ написано (безграмотно): πνευμα χυ и пр.; удерживая лѣвою рукою Младенца, Мать выдаетъ свое изумленіе. Архіеп. Сергій разъяснилъ, что икона Милующей Кикксвой Б. М. появилась у насъ въ спискахъ въ концѣ XVII вѣка, называлась иногда именемъ Кипрской Богоматери, а на Аѳонѣ въ одномъ спискѣ, прославившемся чудотвореніемъ, получила названіе «Достойно есть»[1]).

Лаврская икона Богородицы *на игуменскомъ мѣстѣ* писана критскимъ письмомъ, въ XVI вѣкѣ, но сильно подновлена. Богоматерь держитъ Младенца на лѣвой рукѣ, и онъ, охватывая ея руку своими, оборачивается къ одному изъ двухъ ангеловъ, видныхъ въ небѣ; съ ноги Младенца упала сандалія, тутъ же висящая. Младенецъ въ бѣломъ хитонѣ, съ краснымъ поясомъ и золотомъ гиматіи.

Въ соборнемъ алтарѣ, на *горнемъ мѣстѣ, въ Лаврѣ* поставлена икона Богоматери выш. 60 сант., замѣчательная своимъ древнимъ письмомъ и чудною экспрессіею. Младенецъ прижался головкою къ щекѣ Матери, и она, какъ бы его успокоивая, взяла его за правую ручку. Мы считаемъ икону критскою, не ранѣе XV вѣка.

Настѣнная икона Богоматери «Икономисы», длина 1 саж., шир. менѣе на 10 сант., повѣшена нынѣ на стѣнѣ нартекса *лаврскаго каѳоликоса*, слѣва, позади двойной аркады, открывающейся въ главный нефъ. Богоматерь сидитъ на монументальномъ креслѣ и держитъ у себя на колѣнахъ Младенца. По сторонамъ стоятъ: Предтеча, Аѳанасій, Михаилъ Синадскій, Симеонъ, Стефанъ, Николай, св. жены и цари ктиторы Іоаннъ и Никифоръ. На головѣ Младенца вѣнчикъ финифтяный XVII вѣка. Самая икона написана не ранѣе XVII вѣка. Въ послѣднее время она поновлена, и внизу написано длинное славословіе.

Икона Богоматери, помѣщенная въ *Хиландарскомъ соборѣ* надъ царскими вратими, какъ особо почитаемая и чудотворная, представляетъ нѣкоторый интересъ и по лику и ради своего оклада. Богоматерь изображена съ Младенцемъ на правой рукѣ, нѣжно ее обнимающимъ, стало быть, въ типѣ Владимірской иконы. Письмо начала XVI вѣка и весьма плохо аттестуетъ искусство славянскихъ странъ: такъ грубо напр. тѣло, покрытое красною охрою, непріятны и провинціально преувеличены сѣти оживокъ, безъ малѣйшаго понятія о складкахъ, которыя должны собственно этими паутинными штрихами быть представляемы, такъ рѣзки всѣ оживки и не смягчены очерки мускуловъ даже на дѣтскомъ ликѣ. Но какъ самобытный

1) Прекрасный списокъ Кикккской Богоматери XVII в., кипрскаго письма, находится въ Русскомъ Музеѣ имени Александра III. Икона работы Симона Ушакова отъ 1681 г. въ Флорищевой пустыни (см. книгу В. Т. Георгіевскаго, стр. 124). Большая икона вышиною до $1^1/_2$ арш., новѣйшаго письма, въ собраніи Н. П. Лихачева.

памятникъ славянскій, этотъ образокъ достоинъ вниманія. Его окладъ свидѣтельствуетъ о высокой даровитости славянскихъ мастеровъ и объ ихъ замѣчательной технической способности. Окладъ весь покрытъ изображеніями, выбитыми чеканомъ на общемъ листѣ или на отдѣльныхъ пластинкахъ. Изображенія грубы, почти дѣтской простоты, но фоны ихъ залиты финифтью изумруднаго цвѣта. Вѣнчикъ можетъ назваться изящнымъ по рисунку и тонамъ финифти: она наложена выпукло, двухъ цвѣтовъ: синяго и бирюзоваго. Надъ вѣнчикомъ корона, выполненная финифтью. По каймамъ оклада размѣщены двадцать пророковъ, эмблемы, Спаситель съ апостолами и святителями, и здѣсь фоны наведены финифтью гранатоваго и бирюзоваго цвѣтовъ. Икона обращаетъ на себя вниманіе и точною датою. Именно на задней серебряной доскѣ иконы награвировано: «сіи святіи чудотворніи образъ пресвятои и чистои и преблагословенной славнои владычицы нашей Богородицы и приснодѣви маріи и предвѣчнаго младенца кяи же держит на прѣчистихъ рукахъ своихъ иже на херувимехъ седещаго и пѣвомаго от серафимь украси благовѣрнии и христолюбивыи велики и прѣсвѣтли кнезь и господарь вьсои земли угровлахіиской іоаннъ матѳеи басараба воевода и со супружницею своею благовѣрною госпожде еленою да помѣнеть ихъ господь въ царствыи своемь небесномь вьсегда и нынѣ и присно и вь вѣки вѣковь аминь. съ благословеніемь преосвященнаго архіепископа и митрополита вьсои земли угровлахиискои киръ ѳеофила. трудомь и подвизаніемь смиренаго митрополита іоана логина коренича се мужественному и божественному дѣлу быше приставницы и правителіе жупанъ строе великіи вистнаръ и жупанъ утчище втори логофетъ и жупанъ шарбанъ втори вистнарь. покровъ и помощница имъ да будетъ пречистая богородица. съвершисе сіе святое дѣло въ лѣто 7151 а от спасительнаго рождества господа бога и спаса нашего іисуса христа 1643 мѣсяца августа 15 кругъ солнцу 11 а луни 7 ѳемелія 20 злато число 10 епакта 6». Къ этой надписи прибавимъ, что по календарямъ, обращеніе индиктіона выразилось такъ: Индиктъ 11, кругъ солнцу 11, вруцѣ лѣто 6, кругъ лунѣ 7, основаніе 20, епакта 1, ключъ границъ 20.

Итакъ, аѳонская иконографія Богородицы[1]) не представляетъ ни особенной важности исторической, въ смыслѣ ряда памятниковъ древности, ни оригинальности по содержанію и едва два, три крупныхъ памятника, какъ напр. *Иверская Богоматерь*, по преимуществу, *Лаврская Іоанна Кукузеля*

---

1) Излишне описывать отмѣченныя нами въ аѳонскихъ соборахъ иконы Богородицы XVI—XVIII стол.: въ Ксенофѣ—*Сладкое Цѣлованіе* XVIII в.; въ Хиландарскомъ діаконикѣ—сербо-болгарскаго письма икону Б. М., съ красными контурами, безъ моделлировки; въ Ксенофѣ, въ придѣлѣ Успенія складень, въ Руссикѣ икону Одигитріи, много разныхъ мѣстныхъ иконъ Богородицы въ соборахъ и придѣлахъ и пр.

и до извѣстной степени *Троеручица* могутъ быть названы памятниками по ихъ значенію въ общемъ ходѣ искусства и иконографіи. Мы, затѣмъ, видѣли, что̀ иныя изъ мѣстно-прославленныхъ иконъ: *Достойно есть*, *Скоропослушницы*, *Млекопитательницы*, *Акаѳистной*, *Попской*, *Ктиторской*, *Закланной*, *Предвозвѣстительницы*, *Сладкое-Лобзаніе* не отличаются и древностью, такъ какъ большинство принадлежитъ XVI—XVII столѣтіямъ, и только нѣкоторыя XV вѣку, ни художественностью письма, ни оригинальностью композиціи. Большинство излюбленныхъ Аѳономъ типовъ относится къ такъ называемой критской школѣ, основавшейся на подражаніи западной, преимущественно южно-нѣмецкой живописи. Построеніе иконографіи Богородицы зависитъ, стало быть, цѣликомъ отъ исторической разработки и изданія памятниковъ Запада и Россіи. Научное изслѣдованіе и изданіе точныхъ снимковъ иконъ: *Боголюбской*, *Владимірской*, *Влахернской*, *Гребенской*, *Девпетерувской*, *Донской*, *Елецко-Черниговской*, *Казанской*, *Корсунской*, *Курской-Коренной*, *Мирожской*, *Муромской*, *Новгородъ-Сѣверской*, *Пименовской*, *Путивльской*, *Свѣнской*, *Смоленской*, *Тихвинской*, *Ѳеодоровской Костромской*, *Хлынской*, *Ярославской* и нѣкоторыхъ другихъ произведеній XI—XIV столѣтій создастъ главный періодъ восточной иконографіи Богородицы и крупный отдѣлъ въ исторіи христіанскаго искусства. Необходимыя правительственныя мѣры должны быть приняты противъ подновленія и искаженія этихъ важнѣйшихъ памятниковъ иконописи.

Обитель Зографская не напрасно славится своими тремя чудотворными иконами вел.-м. Георгія: подобныхъ имъ нѣтъ и въ общей средѣ христіанскихъ древностей. Изъ нихъ Аравійская и Зографская близки по древности, но первая хуже сохранилась и не могла быть воспроизведена фотографіею.

Зографская икона, почитаемая чудотворною и нерукотворною (табл. XXIII), стоитъ у правой колонны близъ праваго клироса и представляетъ (какъ, впрочемъ, и всѣ остальныя) святаго погрудь, держащаго въ лѣвой рукѣ копье и въ правой мечъ ниже рукояти. Узнать одежду можно только по ризѣ, если она вѣрно передаетъ скрытыя подъ нею формы, но на воротѣ можно различить малиновое съ золотомъ оплечье. Способъ, которымъ наброшена мантія, связанная узломъ у плеча, ничего не имѣетъ общаго съ древностью; письмо лика весьма недавно подновлено и притомъ такъ, что мало осталось нетронутаго: волосы написаны поверхъ прежняго рядомъ завитковъ и локоновъ, надъ бровями сдѣланы оживки, по носу, губамъ и подъ глазами проведены рѣзкія бѣлильныя черты. Ликъ поверхъ древняго оливковаго тона покрытъ густыми темнокрасными тѣнями. По всему этому, замѣчаніе книги «Вышній покровъ надъ Аѳономъ» (стр. 153), что «живопись на иконѣ темна отъ древности» и что она «византійскаго стиля», относится къ прошлому. Живопись эта во всѣхъ подробностяхъ нынѣ ясна и свѣтла

и даже выдѣляется этою ясностью, о чемъ легко судить по фотографіи, на этотъ разъ удавшейся. Всѣ основныя черты византійскаго стиля, насколько они опредѣляются XI и XII вѣкомъ, въ письмѣ иконы почти отсутствуютъ: отъ византійскихъ пріемовъ осталась лишь складка на переносицѣ, но и та сдѣлана обратно, а именно, имѣя видъ полулунія, она обращена концами роговъ вверхъ, а не внизъ, какъ въ старину.

Вторая икона Георгія: такъ наз. *Аравійская* представляетъ гораздо болѣе трудностей при оцѣнкѣ ея археологической стороны: она, дѣйствительно, темна отъ времени и отъ обычнаго небрежнаго обращенія съ иконами, хотя бы чудотворными. Посреди доски замѣтна трещина, идущая къ устамъ лика. Моделлировка выполнена еще болѣе густыми, коричнево-красными тѣнями. Во всякомъ случаѣ, икона позже первой не болѣе одного столѣтія, и если первая можетъ быть отнесена къ XII или XIII вѣку, то и вторая близка къ ней. Именно обѣ эти иконы могутъ быть сопоставлены съ Иверскою Богоматерью. Болѣе того: почти тождественны въ нихъ всѣ черты, конечно, не черты типовъ, а стиля. И если мы можемъ нынѣ судить о фазисахъ византійскаго стиля, то здѣсь имѣемъ передъ собою стиль неизвѣстной намъ ближе вѣтви византійскаго искусства на Балканскомъ полуостровѣ. Мы видимъ здѣсь черты варварской переработки византійскихъ схемъ и пріемовъ въ народныхъ работахъ Болгаріи и Сербіи въ раннюю эпоху. Преданіе о явленіи Зографской иконы тремъ братьямъ изъ Охриды въ X вѣкѣ имѣетъ, кажется, историческую основу.

Иное значеніе выпадаетъ на долю третьей *иконѣ вел.-м. Георгія* (табл. XXII), вдвое меньшаго размѣра (90 и 60 сант.), стоящей у столба (противъ Аравійской), несущаго куполъ на сѣверо-западной сторонѣ. Эта икона ходила нѣкогда въ походы противъ Турокъ съ молдовлахійскимъ воеводою Стефаномъ Великимъ (1458 по 1504 г.) и поставлена имъ въ обитель Зографскую, что, впрочемъ, мало вяжется съ благодареніемъ за помощь въ побѣдахъ. По своей сохранности икона тоже составляетъ своего рода чудо: она не тронута подновленіями, освѣженіями и пр. Но мы не можемъ знать самой фигуры, скрытой подъ новѣйшей ризою: мученикъ держитъ мечъ и копье какъ и на древнѣйшихъ иконахъ. Темнокаштановыя кудри раздѣланы условными завитками въ дурной манерѣ позднѣйшей иконописи, свѣтлокоричневыми штрихами по темнокоричневому общему полю волосъ. Контуры обозначены мѣстами красною, а тѣни коричневою краскою. Общій тонъ тѣла тепловатый и переходитъ въ смугло-румяный цвѣтъ и только мѣстами въ оливковый. Все письмо имѣетъ ясные признаки усвоенія сѣверно-итальянскаго искусства XV вѣка, правда, безъ его художественной моделлировки и стремленія къ натурѣ. Особо характерное обстоятельство составляетъ юность святаго, не переходящая возраста 15 лѣтъ, также подъ явнымъ вліяніемъ

итальянской иконописи. Типъ сохранилъ обычныя черты лика: брови дугою, большіе и близко посаженные глаза, маленькій ротъ, крохотные уши, діадему на челѣ.

Между старыми (XVI—XVIII стол.) иконами Аѳонскихъ церквей обращаютъ на себя вниманіе изображенія *Іоанна Предтечи*, и по ихъ помѣщенію въ средѣ мѣстныхъ иконъ, и по характерности фигуръ и прекраснымъ миніатюрамъ «Дѣяній», обрамляющимъ срединное тябло. Все это, однако, работы, составляющія продолженіе такъ наз. Критской школы и замѣняющія прежніе строго величавые типы мрачными, господствомъ яркихъ красокъ въ одеждахъ и темныхъ тѣней, натурализмомъ подробностей. Такіе образа Предтечи мы встрѣтили въ иконостасѣ *Ватопеда* (вкладъ митрополита Угровлахіи Варлаама 1749 года), съ житіемъ и образами свв. Пантелеймона, Саввы Сербскаго, Аѳанасія, Стефана. Въ *Діонисіатѣ* замѣчательная икона І. Предтечи съ ктиторомъ; другая на столбѣ, съ изображеніемъ крылатаго Предтечи, держащаго чашу съ главою, икона молдовлахійскаго происхожденія, съ надписью: **свѧтаго и славнаго пророка Предтечѧ и крѣстителѣ Іωанна сіа иконна ѹкраси гн҃ъ Ѧлександръ воевода и гж҃а его роѯаньда за здравіе возлюбленного сн҃а Константина и дд его служити стомѹ Іωанноѹ Пр҇тчи вл҇о** ҂зов. Въ *Руссикѣ* въ придѣлѣ І. Предтечи икона, перенесенная изъ стараго Руссика, моленіе іеромонаха Каллиника, 1681 года, прекраснаго рисунка, съ 18 дѣяніями въ мелкихъ тяблахъ.

Много любопытныхъ иконъ въ иконостасахъ аѳонскихъ церквей заслуживали бы быть воспроизведенными и описанными, если бы условія полученія снимка были сколько нибудь благопріятнѣе. Правда, однакоже, что, приступая къ подробной описи аѳонскихъ иконъ, должно заранѣе отдѣлаться отъ прежнихъ мечтаній встрѣтить среди нихъ величайшія рѣдкости. Ошибки въ этомъ родѣ, сдѣланныя ранѣе, наиболѣе повредили интересу къ дѣйствительности, благодаря преувеличеніямъ[1]). Большинство одноличныхъ иконъ мало любопытно, по причинѣ грубой ремесленности типовъ, но многоличныя иконы заслуживаютъ подробнаго разбора и перечня. Таковы въ особенности обычные *праздники*, помѣщаемые въ аѳонскихъ церквахъ какъ надъ карнизомъ иконостаса, поверхъ мѣстныхъ иконъ, такъ и *внутри алтаря*, на оборотной сторонѣ иконостасной преграды. Въ Хиландарѣ этотъ внутренній антаблементъ набранъ иконами, привезенными изъ Россіи, 0,32 м. и 0,28 м., обложенными басмою. На одной изъ иконъ представлено: *Азъ есмь лоза*—

---

1) Упомянетъ здѣсь объ *иконѣ Свят. Николая Скоропомощника* въ Дохіарѣ, на которой усмотрѣвъ изображенія свят. Кирилла и Меѳодія, арх. Леонидъ, а за нимъ О. М. Бодянскій въ *Чтеніяхъ Общ. Ист. и Древ.* 1868, I, въ ст. «Изображенія Слав. Первоучителей» и проч. отнесли икону къ XII вѣку. Икона дурнаго письма, XVII вѣка, сербская или болгарская; подобная имѣется въ Андреевскомъ скиту. Сл. ст. Петковича, 1, с., стр. 50.

въ разводахъ Деисусъ съ Апостолами, русскаго письма, а на оборотѣ иконы,

70. Икона Спасителя и І. Богослова въ Ксеноѳѣ.

на доскѣ написано чернилами по гречески, что икона вкладывается въ монастырь Богоматери Хиландарской изъ Москвы смиреннымъ архіеп. Арсе-

ніемъ 7103 г. іюля 20. Но между русскими иконами есть тамъ и греческія. также XVI вѣка, писанныя частью лисировкою, а потому требующія крайней осторожности при промывкѣ или реставраціи, и сильно облупившаяся, такъ какъ вздувающаяся отъ жару свѣчей олифа, отскакивая, уноситъ съ собою и тонкій рисунокъ.

Изъ области символическихъ иконъ мы встрѣтили на Аѳонѣ нѣсколько прекрасныхъ переводовъ *Покрова*, греческаго письма, по русскому оригиналу, *Похвалъ Богородицѣ*, *О тебѣ радуется*, *Собора безплотныхъ силъ* и пр. Нѣкоторыя иконы этого разряда заслуживаютъ особаго вниманія, напр. въ Хиландарѣ, въ томъ же внутреннемъ иконостасѣ есть икона, 0,37 и 0,29 м., молдовлахійскаго письма, представляющая на оборотѣ *Притчу о блудномъ сынѣ: Ісусъ Хрістосъ пріемлет спасенна блуднаго сына*, среди ликовъ ангельскихъ, Херувимовъ и Серафимовъ, и на лицевой сторонѣ *Второе пришествіе Христово.* Въ Руссикѣ имѣется икона *Житія пустынника Ефрема*, 0,30 и 0,23 м., хорошаго письма XVII вѣка, подобная той, которая издана въ извѣстномъ атласѣ Даженкура на табл. 82. Въ Лаврѣ, въ придѣлѣ свят. Николая на столбахъ повѣшено 4 иконы, уцѣлѣвшихъ отъ прежняго иконостаса, XVII вѣка, по 0,60 и 0,65 м. выш., изображающихъ: *Дѣянія* 40 мучениковъ, *Житіе св. Меркурія*, *Житіе Евстаѳія Плакиды* и *св. Сисоя.* На послѣдней, какъ на описанной фрескѣ, св. Сисой, стоитъ въ горной пустынѣ, среди скалъ, дивясь надъ разверстымъ каменнымъ гробомъ, въ которомъ виденъ покойникъ, слѣдуетъ вышеприведенная надпись. Тоже изображеніе находимъ во внутреннемъ притворѣ Дохіара, въ нишѣ, при чемъ въ другой нишѣ изображенія ктиторовъ: молдовлахійскаго воеводы Александра съ сыномъ Константиномъ и дочерью. Въ Ксенофѣ большая икона (рис. 70) изображаетъ Спасителя на тронѣ, и передъ нимъ *(по пѣснопѣнію)* преклоняющагося Іоанна Богослова; икона переписана, что́ особенно замѣтно въ нимбахъ, которые были металлическіе и по этому случаю сняты и остались незамѣщенными.

V.

Иконные оклады. Скань, чеканъ и эмаль въ металлическихъ украшеніяхъ окладовъ. Оклады напрестольныхъ Евангелій. Рѣзные образки. Ковчежцы для храненія частицъ Животворящаго Древа, мощей и св. даровъ. Кресты, лампады, кацеи.

Аѳонскія ризницы, по многимъ причинамъ, не богаты церковною утварью: одинъ, два шкапа, съ немногими полками, вполнѣ удовлетворяютъ

обиходнымъ цѣлямъ; чтó касается древнихъ утварей, то, если онѣ не помѣщаются въ той же ризницѣ, ихъ укрываютъ въ башнѣ, вмѣстѣ съ библіотекою, или въ укромныхъ скевофилакіяхъ на хорахъ, хотя такіе случаи исключительные. Но, помимо ризницъ, множество иконъ въ древнихъ окладовъ, древнихъ крестовъ, ковчежцевъ и пр. еще доселѣ держится на престолахъ церквей и придѣловъ, на церковныхъ стѣнахъ, по полкамъ въ темныхъ притворахъ и трапезахъ. Ватопедъ, Иверъ, Хиландаръ, Лавра сохраняютъ много древнихъ иконъ въ алтаряхъ, въ шкапахъ, иногда за стеклами, иногда на простыхъ полкахъ.

Между этими иконами нѣкоторыя сохранили свои металлическіе оклады, вѣнцы, цаты: этотъ иконный уборъ вообще важенъ для исторіи орнамента, доселѣ мало извѣстнаго въ византійскомъ (многосоставномъ) искусствѣ, а аѳонскія иконы представляютъ довольно полный подборъ окладовъ, хотя и сильно разрушенныхъ, и достаточно ранній, хотя не первоначальный. Въ самомъ дѣлѣ, металлическая оправа иконъ, если и явилась ранѣе X вѣка, то составляла въ этотъ періодъ рядъ одиночныхъ явленій, стала же типическою именно въ періодъ X—XII столѣтій, и аѳонскія иконы, хотя и сохранились отъ этой эпохи въ немногихъ экземплярахъ, однако, представлены прекрасными образцами, а, затѣмъ среди аѳонскихъ окладовъ металлической утвари XIII—XIV вѣковъ, представленная множествомъ предметовъ, повторяетъ типы основнаго предшествующаго періода. Причина этого. крайне несложная, заключается въ томъ, что металлическіе шаблоны и формы, однажды вырѣзанныя, или отлитыя, держатся и доселѣ въ мастерскихъ по долгу, почти столѣтіями, а въ древности и того больше, какъ напр. въ періодъ, послѣдующій за Латинскимъ завоеваніемъ, которое для слабой Греціи и Византіи имѣло значеніе погрома.

Мы уже имѣли случай, при описаніи[1]) древнихъ эмалей и также иконъ, хранящихся въ ризницахъ Грузинскихъ монастырей[2]), обращать вниманіе на древніе оклады византійскаго типа и греческаго происхожденія, украшенные по полямъ тонкими орнаментальными разводами и рисунками, а по рамамъ рельефными и эмалевыми пластинками и представляющими архитектоническія композиціи фигуръ Спаса съ Апостолами, Святыхъ, Господскихъ и Богородичныхъ праздниковъ, окружающихъ центральную икону. Чудно украшенная эмалями Хахульская (Гелатскаго монастыря) икона Б. Матери и обрамленный превосходными чеканными рельефами и узорными пластинками изъ басмы складень Анчійской иконы Спаса въ Тифлисѣ, конечно, подражаютъ византійскимъ образцамъ, а басменные узоры оттиснуты

1) *Исторія и памятники византійской эмали.* Изд. А. В. Звенигородскаго, 1889.
2) *Опись памятниковъ древности въ храмахъ и монастыряхъ Грузіи.* С.-Пб., 1890.

греческими шаблонами, которые продавались точно также, какъ теперь продаются латунные шрифты.

Но въ аѳонскихъ металлическихъ окладахъ мы встрѣчаемъ не только эмаль, чеканъ и басму, но и *сканное дѣло*, способъ украшенія поверхности узорами, исполненными при посредствѣ тонкихъ нитей ленточной или перегородчатой филиграни, припаиваемыхъ на поверхности. Извѣстно, что сканное дѣло, въ собственномъ смыслѣ слова, т. е. украшенія изъ металлическихъ нитей, *ссученныхъ* по двѣ, рѣдко по три нити, принадлежитъ вообще всякимъ первобытнымъ ручнымъ работамъ изъ металла, далѣе множеству видовъ народнаго художества въ Европѣ а особенно Азіи[1]). Въ русскомъ мастерствѣ это *дѣло* составило особую историческую форму (такъ сказать, *задержавшуюся* въ русскомъ искусствѣ, благодаря его обособленію и бѣдности вліяній въ позднѣйшую Московскую эпоху), благодаря сочетанію (азіатскаго происхожденія) этой скани съ народною финифтью. Подобныя украшенія мы встрѣчаемъ и въ славянскихъ земляхъ Балканскаго полуострова и между древностями Аѳона, но *ленточная скань* принадлежитъ, по современнымъ свѣдѣніямъ, исторически византійскому мастерству, хотя могла появляться и въ восточныхъ издѣліяхъ сопредѣльныхъ мѣстностей, по связи ихъ искусства. Историческая причина появленія этого способа заключается въ томъ, что эта *скань выдѣлилась изъ перегородчатой эмали*, т. е. выработалась въ мастерскихъ, гдѣ производили эмаль: то скань затирали мастикою, заполняли эмалевымъ порошкомъ и заливали, то оставляли одну скань безъ цвѣтной массы, какъ украшеніе.

Въ этой средѣ украшенныхъ сканью золотыхъ и серебряныхъ окладовъ выдѣляется особенно лаврская *икона*, исполненная мелкою мозаикою, *Іоанна Богослова* (табл. XXXIV), съ окладомъ, украшеннымъ изящною сканью изъ позолоченнаго серебра и десятью эмалевыми медальонами, представляющими семь разныхъ святыхъ Іоанновъ и Захарію съ Елисаветою: икона, по преданію почитается вкладомъ самого Іоанна Цимисхія, но относится по эмалямъ и скани къ первой половинѣ XII столѣтія. Тѣмъ не менѣе эта икона имѣетъ громадный интересъ, благодаря тому, что ея эмали и мозаическая икона, явно, одновременны съ самою сканью, какъ легко можно видѣть и на снимкѣ, не только въ оригиналѣ. Мозаика здѣсь изъ лучшаго времени, эмали отличаются чрезвычайною чистотою и интенсивностью тоновъ, прекраснымъ и тщательнымъ исполненіемъ перегородочекъ, характер-

---

1) Судя по названіямъ, средневѣковой латинскій западъ зналъ *скань* въ собственномъ смыслѣ слова и *филигрань*, какъ *opus veneticum*, *ouvrage d'outremer*, *oeuvre de Damas*,—façon de Damas, menu ouvraige, opus delicatum, кромѣ мѣстныхъ издѣлій и въ привозныхъ предметахъ, которымъ подражалъ, изъ Венеціи — т. е. изъ византійской промышленности, и съ Востока.

ностью типовъ строгаго рисунка, а скань относится къ византійской технике ранняго времени. Именно это рѣдкій образецъ скани ленточной, или перегородчатой (техника перегородчатой византійской эмали), исполняемой изъ тонкихъ листовыхъ (разбитыхъ или расплющенныхъ изъ проволоки, не нарѣзанныхъ, какъ бываетъ въ варварскихъ издѣліяхъ, съ инкрустаціями) ленточекъ, выгибаемыхъ, смотря по рисунку, и припаиваемыхъ къ пластинкѣ, безъ всякой зерни (филигрань), и совершенно гладкихъ. Стало быть здѣсь нѣтъ сученія двухъ проволокъ *(скань)*, и подобный рисунокъ выполнимъ только въ тѣхъ мастерскихъ, гдѣ имѣется подобная ленточная проволока, тогда кикъ въ западныхъ издѣліяхъ мы почти не встрѣчаемъ этой филиграни, развѣ для цвѣтовъ, геометрическихъ фигуръ. Этою сканью, притомъ самой совершенной техники, славится *Шапка Мономаха*, которой эпоху мы опредѣлили, на основаніи сравненія техническихъ особенностей ея со всѣми, ставшими намъ извѣстными, памятниками скани, какъ вторую половину XII вѣка или начало XIII столѣтія[1]). Однако, всѣ доказательства художественно-техническаго характера и цѣлый рядъ привлеченныхъ сюда памятниковъ оказались не достаточно убѣдительны для пок. Г. Д. Филимонова, который предпочелъ отнести этотъ видъ скани къ восточному, не византійскому, искусству, главнымъ образомъ, на основаніи одного арабскаго флёрона, выполненнаго на шапкѣ: присутствіе этого арабскаго орнамента на работѣ XII—XIII вѣка, хотя объясняемое множествомъ аналогій (только по изданіямъ, можно набрать десятки случаевъ ея изображенія), указало Филимонову на египетское (?) происхожденіе Мономаховой шапки, будто бы затѣмъ подаренной Московскому князю татарскимъ ханомъ; при этомъ открывался таинственный смыслъ изображеннаго будто бы въ этомъ флёронѣ лотоса. Правда, нѣкоторое основаніе для того было въ указанныхъ ранѣе аналогичныхъ восточныхъ памятникахъ: подвѣсныхъ бляшкахъ изъ Гранады, поясѣ сарацинскаго (изъ Сициліи) издѣлія для сто́лы Габсбурговъ, происходившей изъ регалій Норманнскихъ королей, церемоніальномъ мечѣ римскихъ императоровъ, происходящемъ также изъ Сициліи, и пр. Но серебряный кіотъ Евангелія изъ монастыря Гелати на Кавказѣ, являлся свидѣтельствомъ того, что эта византійская скань легко сочеталась въ извѣстныхъ мѣстностяхъ, гдѣ распространилось арабское вліяніе, съ восточною орнаментикою (см. ниже), которая принципіально, благодаря своему характеру плоской рѣзьбы такъ наз. арабесокъ, весьма подходила къ сканной техникѣ и ея украшеніямъ. Однако, подкрѣпить главный доводъ византійскаго происхожденія ленточной филиграни было сравнительно трудно, въ силу общаго недостатка византійскихъ памятниковъ этого рода отъ XI—

1) *Русскіе клады*, I, 1896, стр. 49—78.

XII столѣтій: можно было указать на замѣчательныя находки въ Майнцѣ византійскихъ брошей изъ коллекціи барона Гейля, превосходной техники, съ тѣми же желобками для жемчужныхъ нитей, что и въ Мономаховой шапкѣ, на рязанскій кладъ и пр., но этого матеріала казалось недостаточно. Правда, по близости отъ Мономаховой шапки, въ Успенскомъ соборѣ, на извѣстной иконѣ Владимірской Божіей Матери, можно видѣть большой сканный окладъ константинопольской (окладъ устроенъ митроп. Фотіемъ) техники и рисунка, далѣе на вѣнчикѣ мѣстной (Владимірской) иконы Спаса въ Успенскомъ же соборѣ, на чашѣ Симеона Гордаго въ Троицкой Лаврѣ можно было найти ту же сканную технику, но она исполнена изъ серебра, не изъ золота, какъ на Мономаховой шапкѣ, и относится уже къ началу XV столѣтія. Такимъ образомъ, лаврская икона Іоанна Богослова приходится въ срединѣ между Мономаховой шапкою и этими иконами, какъ несомнѣнный памятникъ византійской скани XII вѣка. Но Аѳонъ обогатилъ эти матеріалы рядомъ замѣчательныхъ окладовъ, исполненныхъ тою же сканью,—лучшее свидѣтельство ея принадлежности византійскому искусству.

Въ Ватопедскомъ соборѣ, у переднихъ столбовъ близъ алтаря, подвѣшены въ кіотѣ большія иконы: *Св. Троицы*, 1 м. 0,17 м. и 0, 92 м. шир. и *Богоматери*, 1 м. 15 сант. выш. и 90 сант. шир., съ окладомъ въ 10 сант. шир., бывшія прежде мѣстными, судя по размѣрамъ, а по преданію, нѣкогда находившіяся въ Солуньской Софіи. Живописный ликъ (рис. 71) Богоматери взятъ въ типѣ Одигитріи, съ Младенцемъ на лѣвой рукѣ, держащимъ свитокъ и благословляющимъ, глядя на Мать. На ней пурпурная фелонь съ тремя звѣздами, ликъ смотритъ прямо, надъ глазами, на щекахъ, на носу и губахъ оживки; письмо желтокоричневаго колорита, ликъ Младенца отличается живостью взгляда и движенія. Все же икона, при современномъ разрушеніи, была переписана, и шраффировка золотомъ не принадлежитъ древности.

Но эта икона и ея дружка, икона Троицы, имѣютъ крупное историческое значеніе по своимъ филиграневымъ окладамъ. Икона Богородицы украшена по окладу 16 чеканными пластинками съ погрудными изображеніями: двухъ архангеловъ на верху, св. Филиппа, Нестора, Матвѣя, Параскевы, Марины. Эти рельефы не отвѣчаютъ древнему сканному окладу, исполненному въ широкомъ пошибѣ XIII или XIV столѣтія. Рельефныя пластинки представляются двухъ родовъ: въ видѣ круглыхъ бляхъ, орнаментированныхъ рогомъ изобилія и цвѣтами въ турецкомъ вкусѣ, очевидно, работы мастеровъ новѣйшаго времени. Къ этимъ грубымъ и аляповатымъ бляхамъ подходятъ и нѣкоторыя четыреугольныя пластинки съ изображеніями Евангелистовъ и святыхъ, набитыя по угламъ, не подходящія по размѣру, напоминающія дешевые металлическіе образки восточныхъ базаровъ: онѣ не

заслуживаютъ разбора по своей ремесленной грубости и по отсутствію въ

71. Икона Б. Матери въ Ватопедѣ, подъ сканнымъ окладомъ.

нихъ даже исторической традиціи. Но изъ нихъ рѣзко выдѣляются нѣсколько пластинокъ, исполненныхъ по формѣ для оклада и вставленныхъ

въ орнаментальные промежутки, среди четырехъ круговъ, со втиснутыми въ нихъ сканными крестами: изображенія могли бы назваться древними, стильными, если бы слишкомъ широкая манера обработки ликовъ и одеждъ не производила страннаго впечатлѣнія и не напоминала новѣйшія подражанія древностямъ Византіи: при широкой, но еще византійской манерѣ драпировки, волосы насѣчены мельчайшею насѣчкою, работа чекана не чистая, не тщательная. Далѣе, нельзя не замѣтить странности монограммъ, очевидно, взятыхъ съ прорисей и потому получившихся въ обратномъ порядкѣ οτιας, при фигурѣ св. Параскевы есть ея имя, нѣтъ: αγια; имя св. Лупа передано: Λȣππος, самъ св. Лупъ изображенъ съ бородкою, хотя слегка опушающею лицо, и держитъ онъ Крестъ и Евангеліе. Словомъ, эти пластинки являются новѣйшимъ дополненіемъ къ окладу, котораго древнія украшенія, видимо, пострадали еще въ древности и въ новѣйшее время были замѣнены грубыми и новодѣльными.

Икона св. Троицы вписана была внутри древняго оклада въ концѣ XVI вѣка, послѣ того какъ прежняя живопись или была очищена или только прикрыта новымъ письмомъ и поэтому можетъ еще открыться впослѣдствіи. При исполненіи новой иконы, не пришлись на лѣвой сторонѣ головка ангела, нимбъ средняго ангела, ничѣмъ не заполнены стрѣлки, прежде бывшіе шпицами зданій, и неправильно заполнена раковина свода, представляющаго палатку надъ сидящими; полотно, по которому написана икона, вмѣстѣ съ металлическимъ вѣнчикомъ и нимбомъ, отстало; далѣе, неправильно, не по вырѣзу, снизу написанъ столъ, и наконецъ вырѣзка направо внизу не заполнена живописью. Изъ древнихъ рельефныхъ пластинокъ уцѣлѣли изображенія: Прокопія, Петра, Варѳоломея, Георгія, Лупа, Іоакима, прочіе новой, грубой работы. Выпуклые ажурные щитки, наполненные плетеніемъ или такъ наз. арабесками, сохранились только въ двухъ экземплярахъ, прочіе новой работы, съ букетами.

Икона урѣзана, прежде была выше, и внизу бордюры не сходятся. Скань (рис. 72) выполнена въ обѣихъ иконахъ одинаково, очень близка по рисунку къ окладу Владимірской Божіей Матери, представляетъ украшенія полей оклада, внутри гладкихъ золоченыхъ лентъ, при чемъ образуются то узкія, то широкія полосы, наполняемыя однимъ рисункомъ, изъ разныхъ пальметъ, далѣе внутри широкихъ полосъ выдѣлены круги, въ нихъ вписаны кресты, и опять все пространство заполнено разводами архитектурнаго построенія. Но аѳонскіе оклады слишкомъ однообразны, тогда какъ на Владимірской иконѣ (изображенія на рельефныхъ пластинкахъ описаны К. И. Невоструевымъ[1]), окладъ доселѣ не изданъ) и поля, медальоны ще-

---

1) *Вѣстникъ Общ. древнерус. искусства*, за 1866 годъ. Москва, 1866, статья: *Монограмма митр. Фотія на окладѣ Владимірской иконы*, стр. 177—181. Подробно разобраны

голяютъ чрезвычайнымъ разнообразіемъ и напоминаютъ всего болѣе Мономахову шапку. Точный фотографическій снимокъ этого оклада могъ бы

72. Уголъ сканнаго оклада Ватопедской иконы Богоматери.

значительно подвинуть вопросъ объ этомъ послѣднемъ памятникѣ: Фотій

изображенія 12 праздниковъ, съ указаніемъ ихъ соотвѣтствія времени Фотія, но ничего не сказано о филиграни.

устроилъ этотъ окладъ съ золотою сканью между 1408 и 1431 годомъ, или при помощи выписныхъ греческихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, или, быть можетъ, московскихъ мастеровъ, но въ привычномъ митрополиту грече-

73. Икона Благовѣщенія въ сканномъ окладѣ XIV—XV вѣка въ Ватопедѣ.

скомъ, цареградскомъ вкусѣ. Иконы Ватопеда сдѣланы изъ серебряной скани и сравнительно грубой, ремесленной работы, и быть можетъ, также нѣсколько позднѣе во времени.

74. Икона Б. Матери въ древнемъ окладѣ въ Дохіарѣ.

Въ томъ же Ватопедѣ, въ алтарѣ мы разыскали, среди старыхъ иконъ, поставленныхъ на заднихъ полкахъ иконостаса, большую *икону Благовѣщенія* (рис. 73), выш. 0,66 и шир. 0,56 м., не переписанную, письма

XIV—XV вѣка, но нынѣ почти невидную. Вся рама иконы, всѣ фоны и поля, оставшіяся не заполненными рисункомъ фигуръ Архангела и Дѣвы и зданіями, покрыты чуднымъ по тонкости сканнымъ серебрянымъ окладомъ, такъ что сканныя пластинки покрываютъ все поле неба, свободное отъ зданій и весь низъ иконы, оставляя мѣсто для живописи. Правда, при вырѣзкѣ металлическаго фона для перьевъ ангельскаго крыла, для кончика одежды, особенно для нижней туники, гдѣ образуется странный зигзагъ, для ножекъ кресла Богородицы, получается впечатлѣніе непріятное, особенно когда живопись поблекла и кажется пыльною доскою. Но орнаментальная красота ажурныхъ щитковъ и выпуклыхъ бляхъ, замѣчательное разнообразіе разсыпанныхъ по сканному полю кружковъ съ всевозможными формами крестовъ, звѣздъ и розетокъ, въ эти круги вписанныхъ, сближаютъ этотъ окладъ наиболѣе съ Владимірскою иконою. Сюда же примыкаетъ *крестъ* Протата, описываемый ниже (фот. 120).

Затѣмъ, въ Дохіарѣ мы встрѣтили двѣ иконы Богоматери съ Младенцемъ, одна въ типѣ Корсунской (но ликъ не «главнóй» или «оплечной», какъ говорятъ наши иконописцы, а погрудный, см. фот. 105) и другая въ позднѣйшемъ спискѣ Одигитріи (юный ликъ Богоматери молдовлахійскаго письма XV вѣка, см. фот. 103), съ любопытными окладами и вѣнчиками, украшенными сканью ленточной формы. Вторая икона (рис. 74), имѣя выш. 0,25 и шир. 0,19 м., относится къ разряду моленныхъ домовыхъ иконъ, любопытна и письмомъ, хотя ремесленнымъ, но древнимъ, широкимъ, безъ раздѣлки, оживокъ и шраффировокъ. Руки фигуръ выполнены серебромъ и прикрѣплены поверхъ живописи. Скань употреблена здѣсь двухъ родовъ: сученая и ленточная, изъ первой жгутики и завитки, изъ второй внутреннія розетки; композиція замѣчательно красива въ рамѣ и вѣнчикѣ. На первой иконѣ окладъ басменный, штампъ въ типѣ итальянскаго ренессанса, но вѣнчики древніе, сканные, тончайшей работы, по сложности и трудности напоминающіе Мономахову шапку. Сходство тѣмъ ближе, что поле вѣнчика выполнено сканью сученою и сплющенною, а внутреннія розетки (прежде исполнявшіяся эмалью) ленточною.

Куски разобраннаго, драгоцѣннаго по рисункамъ ленточной скани, оклада набиты на указанной выше иконкѣ Богоматери въ Ватопедѣ, носящей (вмѣстѣ съ образомъ Спаса) названіе «игрушки импер. Ѳеодоры» [1]).

1) Библіотекарь Ватопеда монахъ Евгеній въ своемъ стихотворномъ описаніи обители, напечатанномъ въ Аѳинахъ въ 1891 году, на стр. 20, прим. 2, приводитъ находящуюся на окладѣ (τοῦ πλαισίου) иконъ — игрушекъ Ѳеодоры надпись въ стихахъ, обращающуюся къ Пресвятой Дѣвѣ, держащей Младенца: Βεβαία ἐλπὶς ἠπορημένων, Κόρη, Σκέπη γενοῦ μου καὶ ψυχῆς σωτηρία. Οἶδα σε καὶ γὰρ ὀρφανῶν τε καὶ ξένων Τὸν βόρβορον πλύνουσα τῶν ἁμαρτάδων. Φιλανθρωπινὴ Ἄννα ταῦτα σοι κράζει. Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Ἄννης Παλαιολογίνης Καντακουζηνῆς, Δῶρον τῆς Φιλανθρωπινῆς. Какая именно Анна Палеологъ Кантакузенъ пожертво-

Здѣсь вновь мы встрѣчаемъ замѣчательное разнообразіе фигуръ, исполненныхъ ленточною сканью, внутри кружковъ, ромбовъ, полосъ, въ видѣ крестиковъ, криновъ, пальметъ, изъ различныхъ сочетаній. Очевидно, число памятниковъ драгоцѣнной скани, начавшейся въ Византіи еще въ XI столѣтіи, въ связи съ перегородчатою эмалью, должно быть еще очень значительно на Востокѣ, и требуетъ спеціальнаго изслѣдованія, прежде чѣмъ мы въ состояніи будемъ рѣшить, гдѣ именно выполнялась эта скань, какъ наиболѣе предпочтительный видъ мастерства въ металлѣ, но уже теперь мы могли бы указать, во-первыхъ, на Балканскій полуостровъ и нижній Дунай, какъ на мѣстности, гдѣ было сосредоточено это мастерство, и во-вторыхъ, на эпоху XIV—XV столѣтій, когда оно было наиболѣе развито, стало быть, на эпоху развитія греко-славянскаго искусства.

Это юго-славянское искусство, какъ мы въ томъ убѣдились, было преимущественно сербскимъ и сложилось въ XIII вѣкѣ, въ періодъ ослабленія Византіи латинскимъ завоеваніемъ, но блестящею эпохою его былъ XIV вѣкъ, во времена Краля Милутина (1282—1320 г.) и Стефана Душана (1331—1362 г.), а окончаніемъ средина XV вѣка. Однако, этотъ конецъ эпохи расцвѣта и монументальныхъ предпріятій не прекратилъ народнаго мастерства несчастныхъ, задавленныхъ кочевниками, богатыхъ земледѣльческихъ странъ полуострова.

Балканскій полуостровъ былъ, подобно Сициліи и Южной Италіи, именно тою мѣстностью православнаго Востока, гдѣ христіанское искусство и культура пришли въ тѣсное общеніе съ мусульманскимъ Востокомъ. Начиная съ III вѣка по Р. Х. берега Дуная и Балканскій полуостровъ въ теченіи тысячи лѣтъ послѣдовательно наполнялись пришельцами съ Востока, вольными и невольными, культурными и полукультурными, но не дикими, такъ какъ всѣ эти племена, благодаря своему образу жизни, издавна приходили въ общеніе, и испоконъ вѣковъ, задолго до выхода земледѣльческихъ странъ изъ дикости, пользовались промыслами странъ культурныхъ и знали торговлю. Таковы были издавна Гунны, Авары, Хазары. Пришедшіе въ страну Болгары знали высокую культуру своихъ односельчанъ по Волгѣ. При Ѳеофилѣ берега Вардара заняты были поселянами восточной (по византій-

---

вала эти иконы, преданій о томъ въ Ватопедѣ не имѣется, а между тѣмъ это можетъ быть та же самая Анна, которая равно сдѣлала вкладъ въ Ватопедъ мозаической иконы праведной Анны, и вмѣстѣ съ нею иконы Спасителя (въ Есфигменѣ) и Распятія. Анна *Филантропина* была второю женою трапезунтскаго императора Мануила III, царствовавшаго между 1390 и 1416 гг. Возможно, стало быть, что и Мануилъ, жертвователь *Ватопедской чаши* (см. ниже), былъ именно трапезундскій деспотъ, а не Константинопольскій императоръ. Въ виду того, что Анна Кантакузенъ жила во второй половинѣ XIV и въ первой XV вѣка, получаемъ дополнительное указаніе времени обрамленія упомянутыхъ мозаическихъ иконъ и скани на иконѣ Богородицы.

скимъ историкамъ, «персидской») дружины, поставлявшей почетную дворцовую гвардію «Вардаріотовъ». Въ IX—XI вѣкѣ приливали сюда хотя на время кочевыя племена, въ 1123 г. Печенѣги, въ 1243 г. Половцы. Нельзя отрицать, что, при существованіи постоянныхъ связей этихъ дружинъ и племенъ съ ихъ исходнымъ корнемъ, съ Востокомъ, должна была поддерживаться и торговля, хотя караванная, и постоянный обмѣнъ предметами роскоши, личными украшеніями, конскими уборами, тканями между отдаленною Персіею и Сиріею съ берегами Дуная и побережьями Чернаго и Азовскаго морей. Между замѣчательнымъ богатствомъ всякой серебряной утвари и украшеній, покрытыхъ чеканною орнаментикою, въ могилахъ кавказскихъ горцевъ XV вѣка и обиліемъ чеканныхъ серебряныхъ окладовъ и украшенныхъ сканью и финифтью предметовъ церковной утвари XV вѣка на Балканскомъ полуостровѣ и берегахъ Дуная есть органическая связь, которую предстоитъ изслѣдовать, прежде чѣмъ объяснять характерный фактъ появленія восточнаго орнамента, главнымъ образомъ, арабесковъ и плетеній въ художественной промышленности этихъ странъ.

Вотъ почему мы не рѣшаемся принять мнѣніе аббата Рулена (равно гг. академика Шлюмбергера и де-Мели), считающаго сканный окладъ описанной выше мозаической иконы Николая Ч. западною работою: впредь до появленія точныхъ указаній, можно указать лишь три мѣстности, гдѣ этотъ окладъ могъ быть исполненъ: Сицилія или Южная Италія, Венеція и западъ Балканскаго полуострова.

Мы встрѣтили на Аѳонѣ въ шкафахъ ризницъ, на полкахъ алтарей и даже на стѣнахъ аѳонскихъ соборовъ цѣлый рядъ драгоцѣнныхъ по древности, техникѣ, сюжетамъ, серебряныхъ, золоченыхъ и чеканныхъ окладовъ, изъ XII—XIV столѣтія, внутри которыхъ живописные лики давно исчезли и потемнѣли до неузнаваемости. Обыкновенно на этихъ окладахъ штамповались Господскіе праздники на крохотныхъ рельефныхъ пластинкахъ, а промежутки заполнялись штампованными плетеніями; такого рода оклады должны были изготовляться во множествѣ, судя по ихъ обилію въ Италіи, Грузіи и отчасти Россіи, но пока очень трудно рѣшить, гдѣ собственно сосредоточивалась ихъ фабрикація. А это было бы интересно знать, такъ какъ именно на этихъ окладахъ въ рисунокъ орнаментальныхъ полей вошли арабески, восточныя геометрическія и растительныя темы, начиная съ XII вѣка. Столь же любопытнымъ вопросомъ являются пока многочисленныя на Аѳонѣ финифтяныя издѣлія XV—XVII в. и даже начала XVIII вѣка, какъ то: мелкія иконы, въ серебряныхъ окладахъ съ финифтью, финифтяные вѣнчики на большихъ мѣстныхъ иконахъ, финифтью украшенныя ладонницы и пр.: мѣсто ихъ фабрикаціи понынѣ остается неизвѣстнымъ, а между тѣмъ эта финифть представляетъ такую родственную бли-

зость къ нашей, что рано или поздно изслѣдованіе будетъ доискиваться источниковъ и теченій этого промысла, столь характернаго для исторіи южнаго и восточнаго славянства.

Какъ образцы басменныхъ окладовъ съ штампованными рельефными пластинками, взятые изъ ряда памятниковъ, иногда лучшихъ и древнѣйшихъ, но болѣе разрушенныхъ, или слишкомъ сборныхъ, представляемъ двѣ *иконы Ватопеда*, стоящія на одной изъ соборныхъ полокъ: *Спасителя* (табл. XXXVI) и Богоматери (фот. 100). Правда, икона Спаса также сборная: рельефныя пластинки ея новѣйшаго происхожденія, также и вѣнчикъ. Но характерный подборъ орнаментальныхъ коемъ, съ щитками и выпуклыми ромбами, полей, штампованныхъ разводами, тоже со щитками, дѣлаетъ этотъ окладъ близкимъ къ лучшимъ окладамъ Евангелій въ ризницѣ и библіотекѣ Св. Марка, стало быть,—къ памятникамъ XIII—XIV столѣтій. Гораздо выше по окладу икона Богоматери Одигитріи, къ сожалѣнію, почти лишившаяся живописнаго образа. Кромѣ арабесковыхъ плетеній, разводовъ, здѣсь фоны раздѣланы штампованными вглубь кринами, которые были, затѣмъ, ранѣе наполнены цвѣтною мастикою, нынѣ выкрошившеюся, и 12 Господскими праздниками.

Исчезнувшая нынѣ икона (рис. 75) І. Златоуста (0,27 м. и 0,19 м.) въ Хиландарѣ, въ алтарѣ, на полкѣ, представляетъ басменный окладъ XIII—XIV вѣка съ 14 рельефными пластинками: обычными праздниками, но съ любопытною *гетимасіею*, оттиснутою не въ срединѣ верхней рамки, а внизу, сбоку *Успенія*: на высокомъ царскомъ тронѣ (не престолѣ церковномъ) на пологѣ лежитъ Евангеліе и сзади стоятъ: копіе, крестъ и трость, а по сторонамъ два преклоняющіеся Архангела съ мѣрилами; надпись Ετη-*μασια*. Въ *Діонисіатѣ* икона вм. Димитрія (рис. 76), тоже исчезнувшая, представляла великомученика сидящимъ на престолѣ, съ копіемъ въ правой рукѣ, въ окладѣ того же характера, съ щитками и арабесками, изъ басмы.

На игуменскомъ мѣстѣ въ лаврскомъ соборѣ стоитъ икона Аѳанасія Аѳонскаго, дурного письма; святой представленъ въ зеленомъ хитонѣ и красномъ гиматіи въ обычномъ типѣ. Поле покрыто серебрянымъ басменнымъ листомъ съ разводами и акантовыми листьями внутри. Чеканомъ выбито изображеніе вкладчиковъ: «Іоанна Владислава, великаго воеводы и самодержца всея Угровлахіи», и «Анны, благочестивѣйшей великой воеводши и самодержицы всея Угровлахіи». На этотъ разъ костюмы западные XVI или XVII вѣка.

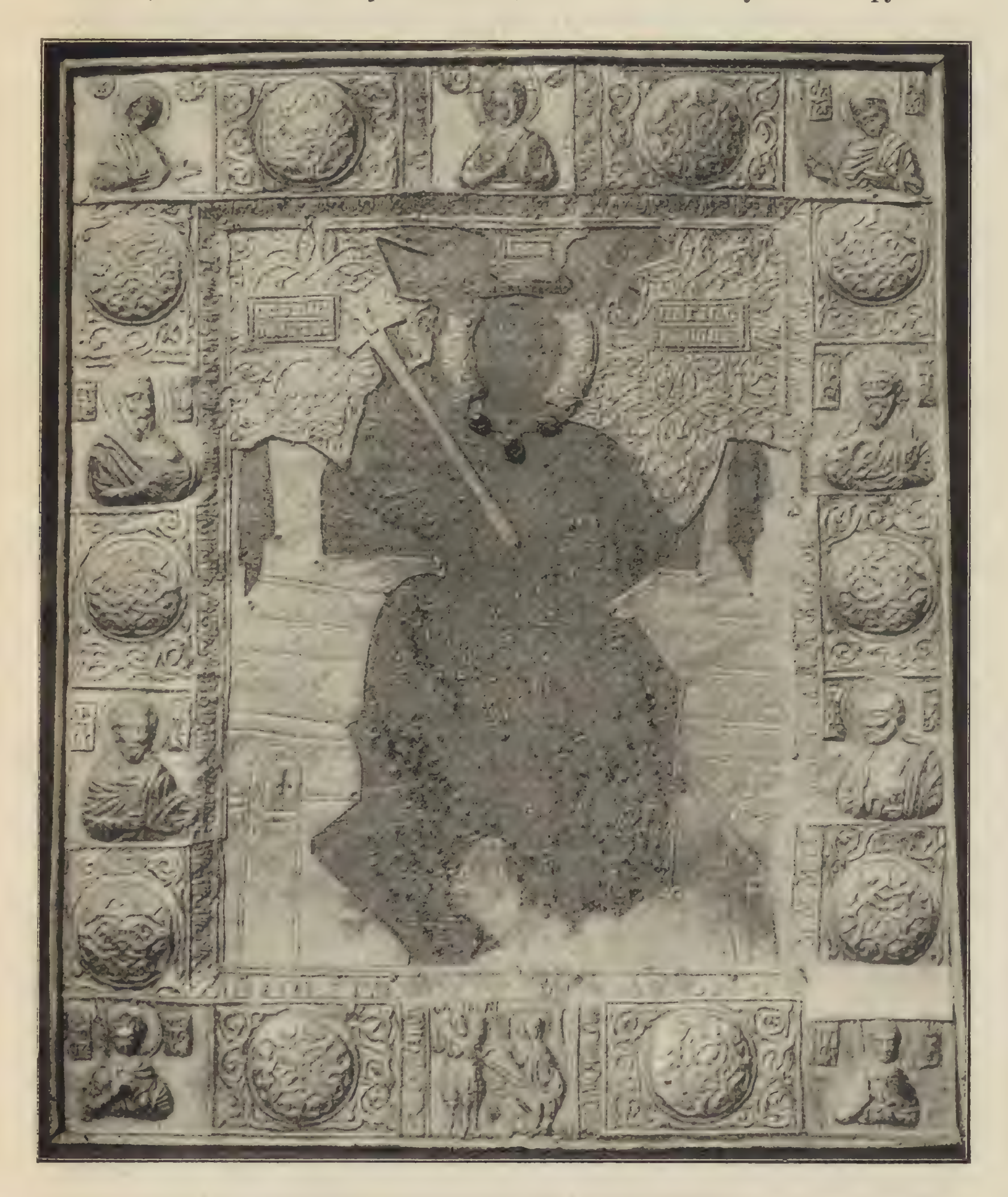
Между окладами напрестольныхъ Евангелій на Аѳонѣ первое мѣсто занимаетъ находящійся въ лаврѣ св. Аѳанасія (табл. XXVI) замѣчательный окладъ Евангелія, письма XI вѣка, на пергаминѣ, съ четырьмя изо-

браженіями Евангелистовъ: этотъ окладъ, несомнѣнно, принадлежитъ къ од-

75. Икона І. Златоуста въ Хиландарѣ.

ному вкладу съ древохранительницею, приписываемою имп. Никифору, что

доказывается тождествомъ наружной орнаментаціи и сходствомъ стиля. Окладъ серебряный, листовой, позолоченный, кайма подѣлена квадратными полями; въ каждомъ квадратикѣ гнѣздо съ камнемъ и по угламъ 4 кружка



76. Икона вел.-муч. Димитрія въ Діонисіатѣ.

изъ грубой скани съ гнѣздами для жемчужинъ; гнѣзда набраны камнями: сафирами, гранатами, аметистами, изумрудами, хризолитами, гранатами, сердоликами, между сафирами есть хорошіе; по угламъ большіе горные

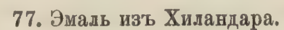
хрустали. Но то, что собственно дѣлаетъ окладъ замѣчательнымъ, есть средняя арка на колонкахъ съ горельефною фигурою Спасителя, почти въ видѣ его статуэтки, обложенной листовымъ золотомъ, поставленной внутри арочки на подножіи. Христосъ стоитъ на подножіи, украшенномъ драгоцѣнными камнями, благословляя передъ собою именословно и держа въ лѣвой Евангеліе. На раскрытомъ Евангеліи читается: εἰρήνην ἐμὴν и пр. изъ Ев. І. XX, 21, 23.

Возможно, что одна изъ *Иринъ* приказала «построить» это Евангеліе, но которая изъ многочисленыхъ Иринъ Византіи въ данномъ случаѣ можетъ быть названа, врядъ ли можно сказать и послѣ опредѣленія времени памятника. Время памятника опредѣляется его эмалями. Два листа книги Евангелія наведены бѣлою эмалью, съ черными буквами: подножіе наведено также бѣлою эмалью, украшенною голубыми разводами изъ вѣтвей, съ листочками и бутонами, изумруднаго цвѣта, съ красными почками. Эмаль превосходной техники XI вѣка. Въ полѣ арки укрѣплены, кромѣ того, двѣ эмалевыя пластинки съ погрудными изображеніями святителей Григорія Богослова и Василія Великаго: изумрудная эмаль въ нимбахъ потрескалась, но другіе цвѣта остались ясны и прочны, свѣтлы и сильны. Всѣ детали: оливковый полутонъ въ тѣняхъ, пепельный цвѣтъ волосъ Григорія, мелочная раздѣлка окладовъ Евангелія, камней на нихъ, крестиковъ, одеждъ святыхъ указываетъ на XI вѣкъ. Колоночки арки сдѣланы въ видѣ сплетенныхъ пальмовыхъ вѣтвей, арка какъ бы изъ тростниковаго плетенія. Оборотная сторона оклада покрыта также листами чеканнаго серебра (табл. XXVII): средина занята изображеніемъ въ аркѣ *Сошествія во адъ*, по обычному переводу: Христосъ изводитъ изъ ада за руку Адама и умоляющую Еву. Позади стоятъ въ раскрывшихся гробахъ Іоаннъ Предтеча и Давидъ съ Соломономъ. Кайма изъ разводовъ съ разнообразными пальметками, чрезвычайно замысловатыми и относится къ хорошему времени, но въ нижней части разрушена и дополнена позднѣйшими кусками басменнаго серебра, штампованнаго арабесками.

Главное достоинство памятника въ высокомъ стилѣ фигуры Спасителя, Его изящномъ и строгомъ ликѣ, въ хорошемъ стилѣ драпировокъ, и затѣмъ въ общемъ типѣ оклада, хотя принадлежащаго ко второй половинѣ XI вѣка, но носящаго еще на себѣ весь характеръ орнаментальныхъ композицій X вѣка, простыхъ и богатыхъ въ одно и то же время. Большіе аметисты на гладкомъ золотомъ матовомъ полѣ немало содѣйствуютъ впечатлѣнію.

Въ Хиландарской библіотекѣ имѣется замѣчательный окладъ ц.-слав. Евангелія (по кат. Ламброса № 7), извѣстный П. И. Севастьянову и проф. Іос. Стриговскому; П. И. Севастьяновъ снялъ съ эмалей оклада превосход-

ные рисунки въ краскахъ, вошедшіе въ составъ Альбома Академіи Художествъ. Окладъ принадлежитъ новѣйшему времени, но на немъ, вниманіемъ неизвѣстнаго скевофилака, укрѣплены *пять* пластинокъ византійской эмали,



77. Эмаль изъ Хиландара.

78. Эмаль изъ Хиландара.

одна въ срединѣ 0,053 кв. см., и четыре по угламъ: 0,054 ш. и 0,059 см. выс. Средняя представляетъ прекрасный геометрическій рисунокъ изъ кружковъ, опоясываемыхъ рядомъ крохотныхъ бордюрчиковъ, изъ штучныхъ наборовъ, крестиковъ, криновъ. Три угловыя (одной недостаетъ) представляютъ погрудныя изображенія Архангеловъ Гавріила (рис. 77) и Михаила (рис. 78) и І. Крестителя (рис. 79), очевидно, отъ разобраннаго *Деисуса*, находившагося нѣкогда на окладѣ древней иконы. Эмали эти изъ рѣдчайшихъ образцовъ XI вѣка и сохраняютъ еще оригинальныя черты основнаго античнаго типа древней византійской живописи, не затронутаго еще особенностями и манерою поздняго византійства: этому соотвѣтствуетъ и палеографія надписей, носящая характеръ письма X вѣка. Нимбы архангеловъ (І. Предтечи выщербился) голубые бирюзоваго оттѣнка, равно и крылья, еще древняго рисунка, т. е. узкія и короткія, состоятъ изъ полосокъ бирюзовой и темнолиловой (въ отличіе отъ позднѣйшаго типа ангельскихъ крыльевъ съ павлиньими ши-

79. Эмаль изъ Хиландара.

рокими концами). Но еще характернѣе античныя головы архангеловъ, аттическаго контура, съ гладкими каштановыми волосами, вьющимися только на шеѣ, превосходная карнація тѣла, простота одеждъ: гиматія и хитона — лиловаго и бирюзоваго попеременно, съ желтымъ (золотымъ) тавліемъ и всего цѣлаго. Ликъ І. Предтечи еще отличается тою вульгарною простотою. которую назначено было одухотворить XI вѣку. Независимо отъ основнаго интереса этихъ эмалей, въ нихъ встрѣчается еще деталь, сравнительно рѣдкая: въ изображеніи Арх. Гавріила, на правой рукѣ его, поверхъ хитона, между плечемъ и локтемъ, съ наружной стороны, виденъ кружокъ, съ бордюромъ изъ красныхъ точекъ, съ бѣлымъ крестикомъ внутри. Очевидно, это особенная почетная нашивка, или даже изображеніе металлическаго щитка, съ крестомъ, осыпаннаго рубинами, назначенная здѣсь отличать Архангела, но, по соображеніямъ мастера, не повторенная у Михаила (или разрушенная).

Но этими древнѣйшими памятниками почти заключается рядъ замѣчательныхъ окладовъ, сохраненныхъ Аѳономъ, и все прочее только повторяетъ типы, уже ремесленные и извѣстные въ лучшихъ образцахъ въ библіотекѣ Св. Марка и особенно въ Грузіи. Рядъ грузинскихъ окладовъ, принадлежащихъ Иверу и воспроизведенныхъ альбомомъ Севастьянова, мы не могли видѣть, по особеннымъ обстоятельствамъ, но ихъ банальная наружность имѣетъ мало значенія въ исторіи искусства, тогда какъ сопровождающія ихъ историческія надписи изучены и изданы спеціалистами. Обыкновенно, главнымъ украшеніемъ этихъ окладовъ, относящихся къ XIII—XV столѣтіямъ, служатъ рельефныя изображенія на доскахъ оклада Распятія съ предстоящими и *Сошествія во адъ*, иногда—*Богоматери Одигитріи* или Благовѣщенія, Успенія, рѣже: *Деисуса и Евангелистовъ* по боковымъ пластинкамъ книжнаго серебрянаго кіота, прикрывающаго обрѣзы книги. Иногда оклады эти работались въ Константинополѣ и представляютъ фигуры и лики правильно, хотя ремесленно, но чаще дѣлались на мѣстѣ, и тогда или самый рисунокъ становится дѣтски грубымъ, или же, при употребленіи греческаго шаблона, крайне неудачно размѣщеніе рельефовъ; всего лучше орнаментальныя украшенія въ видѣ аканѳовыхъ разводовъ, крайне схематическихъ, но характерныхъ пальметъ, рѣшетчатаго плетенія, выпуклыхъ щитковъ съ арабесками и сплошныхъ травныхъ рисунковъ ковроваго рода.

Позднѣйшіе оклады XV—XVII вѣка на Аѳонѣ принадлежатъ большею частью къ молдовлахійскимъ вкладамъ воеводъ и господарей, весьма обильнымъ во многихъ обителяхъ. Равно и эти оклады, имѣя большое значеніе для мѣстной исторіи и особенно хронологіи молдавскихъ и валашскихъ господарей и воеводъ, еще доселѣ не точно установленной въ нѣкоторыхъ періодахъ, въ археологіи вещественной не могутъ получить историческаго

значенія: настолько формы украшенія этихъ окладовъ подражательны, а исполненіе грубо-ремесленно. Иногда эти оклады исполнялись съ греческими надписями, какъ напр. *Евангелія XII вѣка* въ окладѣ 1555 года въ *Діонисіатѣ* съ изображеніями *Распятія* и *Сошествія во адъ* и вокругъ *Апостоловъ* и *Пророковъ*. Иногда же съ надписями славянскими, какъ на окладѣ *Евангелія 1462 года въ Есфигменѣ* (фот. 111) съ изображеніями: *Распятіе Христово*, 4 эмблемъ Евангелистовъ и 12 Апостоловъ въ кружкахъ, въ погрудныхъ изображеніяхъ. Тоже *на окладѣ Евангелія XI—XII в.* въ *Діонисіатѣ* (рис. 80), съ рельефными изображеніями: на лицевой сторонѣ Распятія, обрамленнаго въ кружкахъ символами Евангелистовъ, апостолами, пророками: Іереміею, Давидомъ, Моисеемъ, Аарономъ, Соломономъ, Захаріею, Гедеономъ, Іоною, Исаіею, Даніиломъ, Моисеемъ, тутъ же святителями; на оборотѣ: *Рожденіе І. Предтечи* и въ кругахъ: Апостолы, въ грубѣйшихъ рисункахъ, изображенные стоящими и надписанные именами такъ: *Вартоломею*, *Тома*, равно святые: *Теодор* (держитъ въ рукахъ крестъ съ тремя перекрестьями), Нистор и пр. Подъ иконою рожденія Предтечи стоятъ вкладчики: воевода съ семействомъ, и надъ ними надпись: *сьи тетроеванґелъ ковахъ іоанъ мирчѣ воивода и гжда кнежна и дщере его стана и снъ ему петру воиводѣ.*

Въ этомъ же отдѣлѣ можно упомянуть *рѣзные образа и иконы*, древніе памятники которыхъ на Аѳонѣ крайне рѣдки, несмотря на то, что аѳонскія греческія мастерскія доселѣ промышляютъ продажею (въ городахъ) такихъ образковъ и крестиковъ. Но и теперь это работы отдѣльныхъ келліотовъ, не мастерскихъ, содержимыхъ обителями, а сами мастера болѣе пришельцы, здѣсь поселившіеся.

Рельефный *образъ св. вм. Димитрія*, обрѣтающійся на южной стѣнѣ собора (серпентинная плита 0,36 и 0,21 м.) въ *Ксиропотамскомъ* монастырѣ Аѳонской Горы, принесенъ нѣкіимъ синкелломъ Григоріемъ, который, будучи синкелломъ Великой Церкви, т. е. Софіи Цареградской, при началѣ турецкаго владычества, сумѣлъ купить тайно отъ турокъ икону и принесъ ее на святую Гору, въ память чего и память ктиторовъ монастыря снабдилъ икону на мраморныхъ рамахъ кіота надписями, называющими: Романа (III Аргира) и Андроника благовѣрныхъ царей, и упоминающими кратко исторію появленія этого рельефа на Аѳонѣ. Однако, очевидно, надписи эти[1]) не даютъ никакого указанія на дѣйствительное время происхожденія рельефа, стиль котораго (отроческій возрастъ святаго) указываетъ на X вѣкъ[2]).

---

1) Сообщаемыя Барскимъ, *Странствованія*, III, стр. 309.
2) Brockhaus, Kunst in d. Athos-Klöstern 1891, Taf. 9.

Замѣчательный фрагментъ *рѣзнаго деревяннаго складня* XI—XII вѣковъ, происходящаго съ Аѳона, хотя, почти навѣрное, не аѳонскаго проис-

80. Окладъ Евангелія въ Діонисіатѣ.

хожденія, но или солуньскаго, или вообще македонскаго, представленъ въ

снимкѣ XLVII таблицы. Складень имѣлъ въ выш. 0,24 м. и былъ нѣкогда оправленъ въ серебро, но лишился оправы и нынѣ является въ видѣ бокового праваго куска *одной изъ трехъ створокъ*, нѣкогда украшенныхъ великолѣпною рѣзьбою 12 Господскихъ праздниковъ, по 4 въ каждой створкѣ, представляющей двойную арочку, подѣленную колонками. По счастію, сохранилась самая рамка складня въ видѣ арки, опертой на фигурныя рѣзныя колонки и также украшенной сплошною рѣзною листвою. Сохранившіяся изображенія: *Воскрешеніе Лазаря* и *Успеніе Божіей Матери* (безъ Аөонія) сами по себѣ прекрасной рѣзьбы, отличнаго ранняго стиля X—XI вѣка и замѣчательны живою экспрессіею лицъ, жестовъ и красотою фигуръ. Типъ Спасителя, Ап. Петра, Павла ничѣмъ не отличается отъ древнѣйшаго IX—X столѣтій. Изображенія сопровождаютъ по низу рельефно вырѣзанными начертаніями пѣснопѣній: ἐκ γῆς ὁ νεκρὸς и ὑπερλόγον τεκοῦσα ἁγία πάρθενος и пр. Но самое любопытное представляется колонка, украшенная по капителямъ и базамъ *рѣзными иконками* (подобіе украшеній иконостасовъ въ Византіи) Пророковъ: *Іоны* и *Давида*, *Свят. Николая*, неизвѣстнаго *пророка*, *Св. Елисаветы*, *Григорія* Богослова, а по стволу обвитая виноградною лозою, по стеблямъ которой висящія грозди рвутъ и поѣдаютъ: такъ наз. *василискъ* (большая птица съ хвостомъ ящера, оканчивающимся двумя головками змѣи — фигура, извѣстная пока въ многочисленныхъ романскихъ памятникахъ, но не въ византійскихъ), *обезьяна*— пиөикантропосъ, *козочка*, два *аиста*, сплетшіеся шеями. Интересъ къ этимъ рѣзнымъ фигурнымъ украшеніямъ колонокъ тѣмъ выше, чѣмъ менѣе извѣстно позднѣйшихъ византійскихъ памятниковъ, тогда какъ античное происхожденіе удостовѣряется памятниками IV—V столѣтій.

Рельефная икона (часть складня?) св. вм. Георгія, находящаяся въ Ватопедѣ (рис. 81) и приписываемая V вѣку, на самомъ дѣлѣ, не древнѣе XI вѣка. Икона эта имѣетъ въ выш. 20 см., въ шир. 12,5 см. и вправлена въ деревянную доску, обитую въ XV вѣкѣ серебряными басменными коймами, разныхъ рисунковъ, отовсюду собранныхъ: наверху плетенія съ арабскими вуколами (выпуклыми щитками, покрытыми тоже плетеніемъ), по низу разводы съ пальметками грузинскаго типа (какъ во множествѣ окладовъ Грузіи) XII вѣка; по сторонамъ штампованныя фигурки святыхъ. Внутреннее поле (0,15 и 0,9 м.) раздѣлано въ видѣ киворія, украшеннаго вуколами съ монограммою Св. Георгія, поверхъ арочки на тонкихъ колонкахъ (характерный узелъ изъ двухъ стержней), внутри которой стоитъ святой. Георгій представляетъ древній византійскій иконографическій типъ святого, стоящаго съ копьемъ и щитомъ, въ воинскихъ доспѣхахъ и длинной полководческой хламидѣ; на ногахъ мѣховыя кампагіи, любопытныя кожаныя τουβία (кампотубы) — подобіе трубокъ — гетры всадническаго дос-

пѣха, надѣвавшіяся императорами Византіи при конскихъ процессіяхъ. Рисунокъ, огрубѣлаго характера, дающій себя чувствовать въ мелочной рѣзьбѣ, симметрическихъ кружочкахъ локоновъ въ курчавой шевелюрѣ святого, въ исполненіи формъ человѣческаго тѣла, указываетъ, однакоже, на XI—XII столѣтіе и сближаетъ икону какъ съ извѣстною херсонесскою находкою шифернаго образка, представляющаго Георгія и Димитрія, такъ и съ грузинскими образами, нами ранѣе изданными.

81. Рѣзная икона Георгія въ Ватопедѣ.

Створка *шифернаго рѣзного складня* съ 12 праздниками (рис. 82), работы XIV—XV вѣка, въ Ватопедѣ, исполнена еще горельефомъ въ иныхъ мѣстахъ, въ складкахъ и композиціи еще прекраснаго образца, но грубо-ремесленнаго исполненія.

Наряду съ окладами, византійское мастерство издревле выработало пышныя формы кіотовъ или складней для сохраненія въ нихъ частицъ Животворящаго Древа и св. мощей [1]).

Древохранительница Лавры св. Аѳанасія (табл. XXIV), приписываемая вкладу друга св. Аѳанасія — имп. Никифора Ѳоки, имѣетъ форму складнаго кіота или тройныхъ складней, вышиною 0,44 см. и шириною 0,28 м., толщиною 0,4 м., съ двумя створками въ 0,10 м. ширины. Доски съ лица покрыты золотыми листами, декоративно подѣлены на мелкія квадратныя и продолговатыя поля коемками изъ крупной скани, на створкахъ тройная арочная раздѣлка, мало замѣтная. Общій типъ украшеній тяжелаго пошиба, господствовавшаго въ VIII—IX вѣкахъ: въ углахъ поля сканныя ячейки нѣкогда

1) См. мое сочиненіе о «Византійскихъ эмаляхъ», изд. А. В. Звенигородскаго.

содержали зерна жемчуга, въ срединѣ гнѣздо съ дорогимъ камнемъ. Поля подѣлены отъ руки, камни всѣ разные, но именно это впечатлѣніе широкой

82. Рѣзная икона 12 праздниковъ въ Ватопедѣ.

простоты и пышности не чуждо силы. По угламъ горные хрустали, сре-

дины также выдѣлены овальными хрусталями, коймы — ониксами. створки набраны гранатами и сафирами.

Но главный интересъ вызывается эмалевыми щитками, вставленными въ восьми поляхъ верхней и нижней коемъ и восьми поляхъ створокъ; щитокъ составленъ изъ выпуклой бляшки съ погруднымъ изображеніемъ (трехъ не сохранилось) и бордюра изъ напиленныхъ пластинокъ голубаго стекла, по древне-варварскому способу; однако, эмали по рисунку, по краскамъ не могли быть сдѣланы ранѣе XI вѣка. Краски ярки, но ленточки часто порваны. Нимбы голубые, рѣже бирюзовые. Волосы темно-каштановые, у Григорія, Іоанна, Матѳея — сѣдые, то-есть пепельно-голубые. Словомъ, всѣ признаки эмалей XI вѣка, къ тому же набранныхъ безъ порядка и изъ бѣднаго запаса, чтó Богъ послалъ: по коймамъ: Іоакимъ, Матѳей, Симонъ, Григорій, Ѳеодоръ Стратилатъ, по срединѣ Ѳома. Златоустъ, Николай, Илія, Андрей, Павелъ, І. Богословъ, Лука.

Внутреннее пространство (табл. XXV) тоже покрыто листовымъ золотомъ и, кромѣ углубленія для шестиконечнаго креста, также подѣлено на поля, украшено камнями и гнѣздами для мощей, прикрытыми рѣзными пластинками съ изображеніемъ святыхъ. Стиль ихъ указываетъ также на XI вѣкъ. Симеонъ столпникъ, великомученикъ Никита и св. Каллиникъ представлены здѣсь съ тою характерною стройностью и сухостью формъ, которая отличаетъ рѣзьбу XI вѣка и сдѣлала византійскія иконки предметомъ любительства на западѣ. Большинство вложенныхъ здѣсь частицъ мощей: сорока мучениковъ, свв. Каллиника, Никиты, Евстратія, Маркіана, Мартирія относится къ общечтимымъ святымъ Византіи и не даетъ повода видѣть указанія на высокаго вкладчика.

Между тѣмъ лаврскіе монахи именно этотъ кіотъ съ частицею св. Древа называли именемъ Никифора и къ нему относили извѣстный хрисовулъ Никифора: тотъ же кіотъ съ именемъ Никифора описываетъ соч. Брокгауза и знаетъ проф. Стрыговскій. Первый, въ силу сходства съ Лимбургскою древохранительницею, считаетъ дату вѣрною, хотя эта дата въ самомъ хрисовулѣ очень странная: мая 970 года индикта 13, тогда какъ Никифоръ былъ убитъ уже въ декабрѣ 969 года. Проф. Стрыговскій въ своей замѣткѣ, мнѣ имъ любезно сообщенной изъ листковъ, записанныхъ на мѣстѣ, сомнѣвается въ X вѣкѣ.

Дѣло усложняется тѣмъ, что Лавра владѣетъ *тремя частями Древа*, и что издавна ихъ опредѣляли разно. Барскій пишетъ: «крестовъ отъ Животворящаго древа три: 1) большій всѣхъ, отъ самого честнаго древа, въ долготу на пядь, въ толстоту перста человѣка, съ двѣма поперечными кратшимы, златымъ дротомъ превязанны. Ковчегъ же подобіе Евангелія, сребрированъ, съ позлащеніемъ и украшеніемъ драгихъ камней, зѣло лѣпъ и мно-

гоцѣненъ, идѣже суть и четиры маргарити, большiи лѣсковаго орѣха, но не весьма круглы. *Еже все сотворися коштомъ господаря молдавскаго»*. Между тѣмъ, именно на нашемъ кіотѣ имѣются четыре большія жемчужины въ размѣръ волошскаго орѣха, и мы умолчали намѣренно объ этой подробности до главнаго вопроса о времени памятника. Барскій точенъ и правдивъ и передаетъ о происхожденіи кіота *то, что ему сказали*. Но Порфирій также точенъ и знаетъ четыре креста: «крестъ изъ животворящаго Древа, длиною вершка въ четыре, а толщиною въ перстъ, положенный плашмя, съ двумя поперечниками изъ того же Древа, одинъ короче другаго, кои перевязаны серебряною проволокою, и съ словами внизу (надпись, видимо, новая). «*Эту святыню* пожертвовалъ при хрисовулѣ Лаврѣ Аѳанасія другъ его греческій царь Никифоръ Ѳока». Не значатъ ли эти слова описанія, что древо вклада Никифора еще при Порфиріи, т. е. въ 50-хъ годахъ не имѣло кіота? Напротивъ того, уже тогда другая, *меньшая* часть древа была, какъ подобаетъ, заключена въ драгоцѣнный кіотъ: «другой крестъ изъ того же Древа, немного меньшій перваго, при хрисовулѣ данъ лаврѣ царемъ Михаиломъ Дукою, сыномъ Константина Дуки, прозывавшимся Парапинаки (1071—1078). *Эта святыня хранится въ сребропозлащенномъ ковчегѣ изящной работы.* Въ крышку его вставлены четыре жемчужины, каждая величиною больше волошскаго орѣха. Вотъ видъ и объемъ ихъ. Дверь ковчега створчатая, въ два полотнища. Внутри много мощей. Надъ каждыми мощами финифтяный образокъ. На полотнищахъ много иконокъ съ дорогими камнями и эмалью». Вопросъ, стало быть, разрѣшается простою справкою.

Общая форма древохранительницы тождественна съ кіотомъ Лимбургскаго собора и въ основѣ ничѣмъ не отличается отъ многочисленныхъ складней, назначенныхъ сохранять частицу св. Древа или частицы мощей, съ тою лишь разницею, что въ первомъ случаѣ внутренняя дека кіота имѣетъ еще крестообразное углубленіе, иногда соотвѣтственно украшенное, но, ради святости предметовъ, чаще оставленное подъ одною оковкою дорогимъ металломъ. Украшеніе и въ нашемъ случаѣ, сосредоточивается на наружной сторонѣ створокъ, но ихъ орнаментація заимствуется отъ дверецъ, только въ частностяхъ, а общее декоративное цѣлое ведетъ свое происхожденіе отъ греко-римской орнаментаціи гладкой золотой поверхности рядами саженыхъ по ней въ гнѣздахъ драгоцѣнныхъ камней: таковы напр. крестъ въ Монцѣ, вкладъ королевы Теодолинды и крестъ Юстина II, оба памятника VI вѣка, чрезвычайно характерные по своему тяжелому убранству, перешедшему, затѣмъ, цѣликомъ въ издѣлія временъ Карла Великаго въ Германіи и Италіи и мекедонской династіи въ Византіи. Въ X вѣкѣ этотъ тяжелый наборъ камнями, поражающій своею грубостью и въ вещахъ изъ

вкладовъ короля Беренгарія (888—924 г. — ящичекъ съ зубомъ І. Предтечи въ Монцѣ, такъ наз. *желѣзная корона*) и въ золотой обдѣлкѣ потировъ изъ оникса и яшмы въ сокровищницѣ св. Марка, уже, видимо, стараются облегчить, давъ ему архитектурную композицію, расчленивъ полями, окруживъ гнѣзда филигранью, покрывъ все общее поле филиграневыми или сканными разводами и перемеживъ декоративныя поля съ камнями рядомъ иконокъ или въ рельефѣ или же эмалевыми. Подобнаго рода смѣшанная декорація стала общепотребительною въ XI вѣкѣ и перешла на западъ, гдѣ отъ XII стол. имѣется цѣлый рядъ окладовъ, иконъ, крестовъ, даро- и мощехранительницъ, подобнымъ образомъ украшенныхъ. Въ самой Византіи обиліе эмалевыхъ пластинокъ рано ввело эту декорацію въ должныя границы, и потому мы почти постоянно видимъ только поля съ пятью камнями среди эмалей, а такого рода характерныя доски, какъ лаврскій окладъ Евангелія и эта древохранительница, усыпанныя камнями, являются рѣдкостью. Характерно и то, что здѣсь эмали играютъ тоже роль гнѣздъ, въ видѣ круглыхъ бляшекъ, окруженныхъ наборомъ синихъ стеколъ, по извѣстному варварскому типу такъ наз. «перегородчатыхъ инкрустацій» (orfévrerie cloisonnée), и что всѣ поля украшены жемчужинами, сидящими на шпенькахъ внутри филигранной ячейки.

Своеобразнымъ памятникомъ древности является *древохранительница* сербскаго краля Стефана и брата его Лазаря (табл. XXVIII), очевидно, вкладъ отъ имени обоихъ въ Хиландаръ, перешедшій во владѣніе Ватопеда, гдѣ онъ и хранится нынѣ въ алтарѣ, въ серебряномъ позднѣйшемъ кіотѣ, грубой работы. Древохранительница представляетъ нынѣ кипарисовую доску, выш. 40, шир. 27 сант. и толщиною 4 сант., оковинную серебромъ, гладкими листами. На лицевой сторонѣ имѣется углубленіе для шестиконечнаго креста, и въ немъ вложена часть Животворящаго Древа, шир. $1^1/_2$ сант. и толщиною въ 1 сант., окованная листовымъ серебромъ, при чемъ средняя пластинка нарѣзана прорѣзными крестиками и дырочками. По краямъ напаяны скобочки, сквозь которыя пропущены жемчужныя нити. По концамъ рукавовъ креста посажено шесть большихъ гнѣздъ съ горными хрусталями и сердоликами, а на нижнемъ рукавѣ на серебрѣ вырѣзана надпись: «кр҃тѣ чс҃тныи пом҃луи стефана и лазара». Все углубленіе окаймлено пластинкою, по краямъ которой проходятъ двѣ жемчужныя нити, укрѣпляемыя густо насаженными скобочками, припаяны тонкіе витые жгутики и посажены въ малыхъ 37 гнѣздахъ гранаты. Затѣмъ, вся доска подѣлена сверху до низу на 14 мѣстъ или кіотцевъ для святыхъ мощей, въ видѣ ячеекъ, снабженныхъ дверцами, на которыхъ изображены соотвѣтственные святые, и вокругъ которыхъ идутъ надписанія ихъ именъ. Слѣва сверху изображена молящаяся фигура (въ нимбѣ: св. Саввы?), надпись: «страсти христовѣ.

Зр̃но от рулѣ(?) кр̃та. влас гн̃ь и о̃т пелены его». Справа: подобная фигура. Надпись: «чудесномь трудѣ его. часть от чс̃тнаго дрѣва. кръвь его». Фигура погрудь съ Евангеліемъ—«святыи лука и мощь его». Безбородая фигура — «святыя Стефан прьвом̃чникъ и мощь его». Подобное изображеніе съ ораремъ: «святыи Кѵріакъ» и пр. Тоже, держитъ у груди раскрытую книгу — «ст̃ы прокопіе» и пр. «Ст̃ы анкых»... «Ермолае» (съ бородкою). «Ст̃ы врачь козма» (съ бородкою) и «Даміань» (безбородый). «Ст̃а фотиния» (по ошибкѣ поставлена дверца съ бородатымъ святымъ) «м̃чнича и мошь ее». «Здѣсь высунс ст̃ых пленно дом». «Здѣсь ст̃ого пантелеимона» и пр. «Здѣсь от м̃ мн̃икъ иже вь лѣде пострадавших». Изображенія дѣтски грубы, но, что́ обращаетъ на себя вниманіе, не лишены извѣстной стильности, и въ ней мы видимъ явную копировку невѣжественнымъ и неумѣлымъ рѣщикомъ грубаго *западнаго* (а не византійскаго) скульптурнаго оригинала. Это видно и въ нимбахъ, которыхъ окружность набита какъ бы гвоздиками (какъ въ средневѣковыхъ западныхъ скульптурахъ), и въ головахъ, съ ихъ однообразнымъ округлымъ оваломъ, мелкою штриховкою волосъ, характерно-грубымъ рисункомъ погрудныхъ фигуръ и особенно ясно въ одеждахъ или облаченіяхъ мучениковъ, въ способѣ держать книгу открытую передъ грудью или въ правой рукѣ и пр. и пр. А это обстоятельство, въ свою очередь, имѣетъ свое значеніе, при сопоставленіи съ западными формами религіозныхъ изображеній въ миніатюрахъ Сербскаго Мирославова Евангелія, современнаго нашему памятнику, и для исторіи славянскаго искусства и для оцѣнки общей роли византійскаго и западно-римскаго искусства въ ихъ распространеніи по Европѣ. Характерно здѣсь и то, что вся *орнаментація* древохранительницы выполнена, хотя варварски, по *византійскому* образцу: и гнѣзда камней, и скобочки для жемчужныхъ нитей, и ажурныя полубусины изъ гладкой скани, посаженныя по концамъ креста, и весь ансамбль устройства воспроизводятъ константинопольскіе образцы XI—XII столѣтій.

Какую выставку роскоши и художества представляли нѣкогда византійскія мощехранительницы, мы можемъ теперь только гадать, такъ какъ греческіе источники—къ чему было говорить о томъ, что́ всѣмъ извѣстно— согласно молчатъ о томъ, а немногія, сохранившіяся отъ древней Византіи, драгоцѣнности въ ризницѣ св. Марка искажены временемъ и передѣлками. Но если мы обратимся даже къ позднѣйшимъ замѣткамъ паломниковъ и путешественниковъ, особенно западныхъ (Антоній Новгородецъ перечисляетъ только самыя мощи и вообще говоритъ о святынѣ почти исключительно, но и западные, видимо, не могутъ оцѣнить художественной обдѣлки, развѣ со стороны ея матеріала), то найдемъ, во-первыхъ, слѣды этого былаго богатства и, во-вторыхъ, то важное обстоятельство, что этого рода

вещи и издѣлія почти не измѣнились по формамъ и въ современной утвари греческихъ монастырей. Въ 1403 г. Клавихо[1]) во Влахернской церкви видѣлъ слѣдующее: монахи въ процессіи принесли большой красный ковчегъ или раку запертую и запечатанную, хранившуюся въ пиргѣ[2]). Изъ раки вынули: 1) серебряныя блюда, для того чтобы на нихъ класть святыни (*и современный обычай*), 2) круглый золотой ковчежецъ съ хлѣбомъ, даннымъ Спасителемъ Іудѣ и не съѣденнымъ, 3) золотой ковчежецъ съ хрустальною коробочкою внутри, хранившею кровь Господа, 4) золотой ковчежецъ съ кровью, истекшею отъ иконы Распятія въ Бейрутѣ, пораженной жидомъ, 5) хрустальный ящичекъ съ волосами, вырванными изъ брады Господней, 6) ковчежецъ съ кусочкомъ камня миропомазанія, 7) ковчегъ серебряный съ золотою доскою, на которой укрѣплены были желѣзо копья Лонгина, кусокъ трости и губки отъ орудій Страстей Господнихъ, и 8) одежду Господа, о которой метали жребій. Видимо, всѣ эти ковчежцы не имѣли вовсе художественной отдѣлки, потому что были назначаемы всегда лежать скрытыми въ ящикѣ. Напротивъ, въ монастырѣ св. Франциска въ Перѣ[3]) Клавихо видѣлъ рядъ *богато убранныхъ* (ricamente guarnito) мощехранительницъ, ковчежцевъ, оправленныхъ въ золото и серебро, съ камнями, также въ формѣ рукъ и пальцевъ, все святыни, доставшіяся будто бы Латинянамъ во время латинскаго завоеванія.

Но въ то время, какъ въ западныхъ городскихъ соборахъ раки и мощехранительницы, начиная съ X вѣка, стали представлять собою высшія произведенія искусства, монастырскій обиходъ на христіанскомъ Востокѣ могъ довольствоваться простыми ящичками и свинцовыми коробочками. Здѣсь святыя мощи не являлись предметомъ великихъ поисковъ, похищеній, добычею войнъ и набѣговъ, и считались въ обители не единицами, а многими десятками. На Аѳонѣ въ великихъ греческихъ обителяхъ святыя мощи хранятся въ алтаряхъ, въ глухихъ шкапахъ, въ мелкихъ коробкахъ и ящичкахъ, [4]) едва обитыхъ листовымъ серебромъ и снабженныхъ надписями, но безъ всякихъ украшеній. Едва отдѣльныя главы, руки, кости высокочтимыхъ святыхъ, отцовъ церкви покрываются, для сохранности, серебромъ, украшаются сканью и финифтью, но уже въ XVI—XVII столѣтіяхъ, когда этого требовало непрерывное поклоненіе паломниковъ.

---

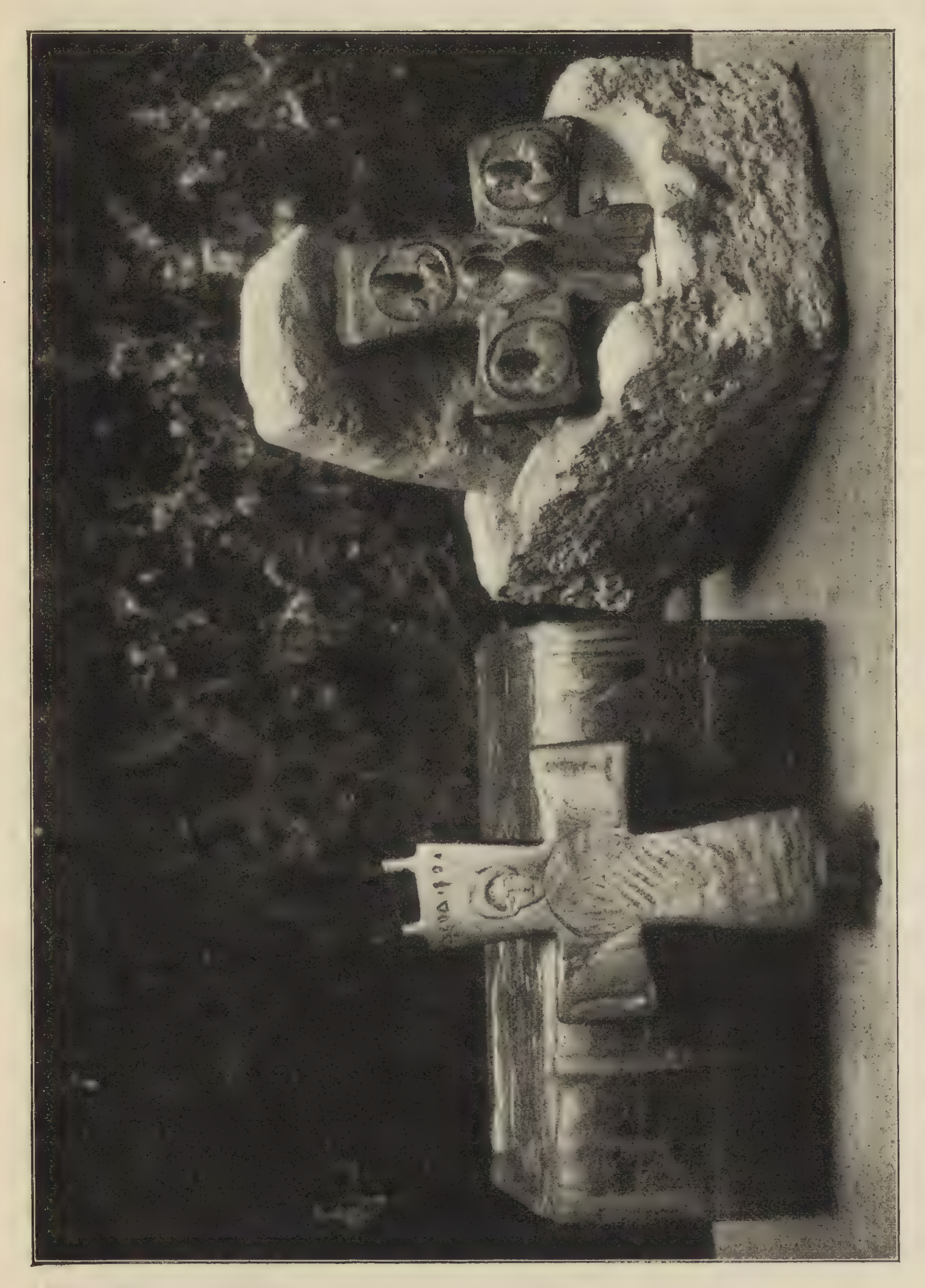
1) «Дневникъ путешествія ко двору Тимура въ Самаркандъ въ 1403—1406 гг.», въ пер. подъ ред. акад. И. И. Срезневскаго, изд. въ *Сборникѣ Отд. Рус. яз. и Слов. Имп. Ак. Н.*, т. 28, 1881, стр. 77—81.

2) Sobieron á una como tore. Монахи брали святыни въ сопровожденіи одного придворнаго вельможи — un caballero del Emperador.

3) Ib. стр. 92—94.

4) См. опись ризницы обители Патмоса, отъ 1201 г., изд. проф. Ш. Дилемъ въ *Byz. Zeitschrift*, 1891, l. c.

Между различными предметами древности, найденными на землѣ монастырскаго хутора на Кассандрѣ, принадлежащаго Руссику, и хранимыми въ его библіотекѣ, мы нашли также замѣчательный малоазіатскій ящичекъ



83. Ковчежецъ для мощей и крестъ изъ малоазіатскаго древняго города Нигде.

для храненія мощей VI—VII столѣтій (рис. 83). Ящичекъ этотъ найденъ въ Нигде, селеніи близъ др. Назіанза (Ненези), на мѣстѣ бывшаго тамъ и сохранившагося древняго храма—базилики древнѣйшей эпохи; ящичекъ вы-

долбленъ изъ известняка, назначался для вложенія частицы св. мощей, полагаемыхъ подъ престоломъ[1]); онъ закрывается наглухо крышечкою. Вмѣстѣ съ ящичкомъ въ развалинахъ найдена половинка складней креста VI—VIII столѣтій (у насъ наз. *Корсунскаго*) съ изображеніемъ св. Ѳеодора и двухъ кипарисовъ, и обломокъ другого креста съ изображеніемъ Богоматери.

Хранимый въ Ксиропотамѣ такъ наз. *Золотой нагрудникъ царицы Пульхеріи* (рис. 84: на томъ же рисункѣ видна дощечка съ крестомъ, исполненнымъ изъ зеренъ, составленныхъ отъ ливана и смирны — даровъ Младенцу Виѳлеема, — вкладъ жены султана Амурата, дочери сербскаго деспота Юрія) не имѣетъ ничего общаго съ древнею царицею и по времени не ранѣе XII вѣка, впрочемъ, весь сборный. Это, дѣйствительно, тѣльникъ въ видѣ тройнаго складня, по лицевымъ створкамъ украшенъ камнями и жемчугомъ по золоту — рисунокъ составляетъ крестъ, а сзади рѣзьба съ чернью представляетъ вм. Георгія и Димитрія, промежъ нихъ внизу кринъ, эмблема мученической крови, вверху Спасъ по грудь. Мученики еще древняго типа, держатъ въ правой рукѣ высоко поднятые кресты. На внутреннихъ створкахъ Апп. Петръ и Павелъ, самый же реликварій кіотца представляетъ подобіе крохотнаго шкапика съ выдвижными ящичками, на которыхъ надписи по греч. «св. губы», «40 мучениковъ», «св. Варвары», «I. Златоуста» и пр.

Подобные этому *филактеріи* съ частицей Животворящаго Древа и св. мощей, также осыпанные снаружи камнями, внутри хранящіе крестикъ, сдѣланный изъ скани, имѣются въ разныхъ греческихъ обителяхъ Аѳона. Нерѣдко такого рода филактеріи превращаются въ кіоты большихъ размѣровъ, особенно въ позднѣйшее время, въ XVIII вѣкѣ, тѣмъ, что частица Древа, сама имѣющая форму крохотнаго креста, вставляется въ крестъ декоративный, украшенный сканью и финифтью и осыпанный жемчугомъ.

Подобнаго характера, но въ оригинальной формѣ *ковчежцевъ* (arcula, виз. ἄρκλα въ описяхъ) *ладанохранительницы*, съ XVI вѣка обязательная утварь аѳонскихъ алтарей, представляющія серебряную модель храма о трехъ и пяти главахъ, съ шатровымъ верхомъ алтаря или съ обычнымъ полукружіемъ. Украшенія берутъ свои архитектурныя формы отъ готики, ея оконъ и колонокъ, отъ греческой и югославянской орнаментаціи высокихъ купольныхъ барабановъ, но также и отъ обычая украшать наружныя стѣны монастырскихъ храмовъ поясами фигуръ и погрудныхъ изображеній.

На ковчежцахъ же изображенія исполняются финифтью, и въ этомъ именно отношеніи вещи эти имѣютъ историческій интересъ такъ какъ ико-

---

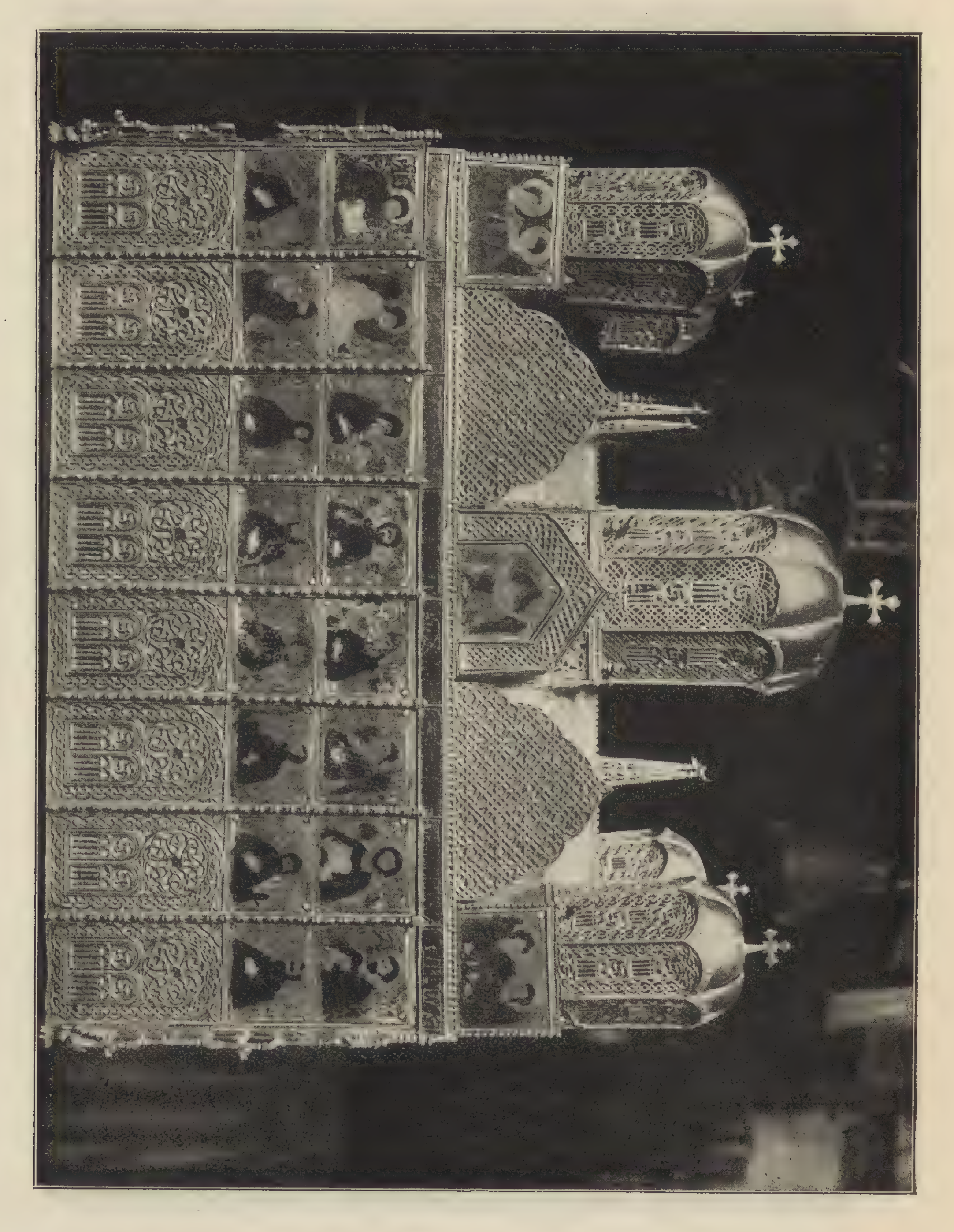
1) Также подъ верхнюю доску престола, въ углубленіе, получившее имя θαλασσίδιον.

нографія очень банальна, ограничивается подборомъ ликовъ «Деисуса»,

84. Золотой складень съ мощами въ Ксиропотамѣ и крестъ изъ зеренъ отъ ливана и смирны.

«Литургіею», святыми и пр. По каймѣ идетъ посвятительная надпись, гре-

ческая или славянская, такъ какъ иные изъ этихъ предметовъ составляютъ вкладъ господарей, воеводъ и знатныхъ Молдовлахіи.



85. Ковчежецъ въ Діонисіатѣ.

Хранимый въ Діонисіатѣ (рис. 85) *ковчегъ* съ мощами св. Нифонта имѣетъ также видъ храмика съ пятью куполами, изъ золоченаго серебра, богато украшеннаго сканью и финифтью: два пояса погрудныхъ изображе-

ній, идущіе кругомъ ковчежца, представляютъ Деисусъ, пророковъ, святыхъ, съ посвятительною славянскою надписью. Подобный ковчежецъ Лавры былъ изданъ Эд. Дидрономъ въ его «Анналахъ».

Богатый подборъ *напрестольныхъ крестовъ* имѣется почти во всякой греческой обители Аѳона, но археологическое значеніе ихъ ничтожно, развѣ въ будущемъ, когда станутъ разрабатывать исторію греческихъ и югославянскихъ художественныхъ ремеслъ XV—XVIII столѣтій. Главный интересъ этихъ крестовъ сосредоточивается въ ихъ сканныхъ и финифтяныхъ украшеніяхъ. Такъ наз. *крестъ Константина въ Ватопедѣ*, играющій роль въ извѣстномъ преданіи о діаконѣ, не представляетъ древняго памятника: возможно, что современный крестъ заступаетъ мѣсто исчезнувшей древности, и относившейся, быть можетъ, ко временамъ Константина, хотя не Великаго, а Багрянороднаго. Современный крестъ шестиконечный, спереди обитъ бархатомъ и серебряными бляхами, на сторонѣ же, обращенной къ горнему мѣсту и иконѣ Ктиторской Богоматери (представленный на нашемъ фотографическомъ снимкѣ, № 121 альбома) полосками чеканнаго орнаментированнаго серебра отъ XV—XVI вѣковъ. По концамъ рукавовъ укрѣплены круглыя бляхи съ изображеніями Евангелистовъ и Архангеловъ, наведенными финифтью, XVII вѣка, и сверхъ того новѣйшими медальонами академическаго стиля, съ лучистыми коймами, греческой работы; по низу новая надпись излагаетъ извѣстное чудо; вышина креста 1,5 м.

Запрестольный *крестъ въ соборѣ Лавры*, выш. 1 м. 2 сант. и шир. 73 сант., изъ листоваго серебра, набранный камнями: изумрудами, сапфирами, бирюзами, принадлежитъ къ древнѣйшимъ памятникамъ Аѳона, не позже X—XI столѣтія. Дѣйствительно, украшающіе его медальоны, съ погрудными изображеніями: Спасителя, Богоматери, архангеловъ Гавріила и Михаила, высокаго рельефа, явно, современны описанному выше Евангелію съ горельефною фигурою Христа. На то же указываютъ и орнаментальные бордюры съ прекрасными пальметками разныхъ рисунковъ по краямъ. Архангелы еще представлены въ хламидахъ съ тавліями. Типы привлекаютъ своею античною округлостью. Памятникъ заслуживаетъ описанія и изданія, но ни того, ни другаго лаврское монашество пока не разрѣшаетъ сдѣлать.

Въ алтарѣ собора Лавры и въ ризницѣ сохраняются также: крестъ серебряный, шестиконечный, 30 и 17 сант., съ частицею Св. Древа, работы XVI или XVII вѣка, хранится въ особомъ кивотѣ, убранномъ тоже филигранью, образующею розетки и пальметки. Крестъ изъ лучшихъ позднихъ филиграней и тоже убранъ яхонтами, алмазами и жемчугомъ, по угламъ большими ажурными шариками и подъ рукавами акантовыми вѣтвями съ звѣздами изъ тѣхъ же камней.

Крестъ серебряный, съ чернью, 29 и 16 сант., съ частицами Древа,

хитона, трости, терноваго вѣнца, восьмиконечный, работы XVI или XVII вѣка, хотя Барскій называетъ его древнѣйшимъ.

На престолѣ собора въ Протатѣ мы нашли замѣчательный *крестъ* изъ серебра (табл. XXIX), выш. 35 сант. и шир. 19, покрытый сплошною ленточною сканью изъ золоченаго серебра. Рисунокъ древняго характера, въ видѣ кружковъ съ крестообразными розетками, но ленточки не такъ тонки, какъ въ иконѣ Ватопеда. На оборотѣ надпись: «кресте чьстніи и пресвятыи знамение велико и страшное христа моего и бога тъ утвърди и защити и укрѣпи ма въ всегда... (спо) доби мя царствія и свѣтлости твоеи неизрѣченнѣи служящаго ти яко хранителѣ моего и желающаго тя от душу: CV MOV CKЄΠΗ ΚΡΑΤΟC Ο VΠΑΡΧΗC ΟΤΡΙΜЄΡΗC Κ CΤΑVΡΟC ΤȢ ΧV ΑΓΙΑCΟΝ ΜЄ Η ΔVΝΑΜΗC ЄΝ ΠΙΣΤΗ ΗΑΙ ΠΟΘΩ ΠΡΟ .... на боковой сторонѣ: «бже црь нашъ прѣжде вѣкъ сыи дѣлая спасеніе посрѣде земя жезлъ правленіа жезлъ царствія твоего...»

Въ Діонисіатѣ запрестольный крестъ сохранилъ рельефы отъ XIV вѣка съ изображеніемъ Христа, ведомаго на Распятіе, Крещенія съ выпуклыми щитками и разводами, въ кускахъ отъ древней обивки.

Кресты напрестольные аѳонскіе, рѣзные изъ дерева, съ мельчайшими изображеніями Господскихъ Праздниковъ, иногда большихъ размѣровъ (до втулки 17 сант. и 11 сант. шир.) большею частью между 10 и 15 сант. выш. составляютъ почти исключительную принадлежность Аѳона, но гдѣ они дѣлались, кромѣ Аѳона, неизвѣстно. Производство ихъ составляетъ доселѣ промыселъ келліотовъ и нѣкоторыхъ обителей и скитовъ. Ихъ особенность два расходящихся аканѳовыхъ завитка процвѣтшаго креста, нерѣдко заполненные также медальонами съ погрудными изображеніями Апостоловъ и Пророковъ. Сюжеты: *Входъ въ Іерусалимъ*, *Введеніе*, *Ѳомино Невѣріе*, *Распятіе*, *Воскресеніе*, *Иродіада и Усѣкновеніе Главы І. Предтечи*, *Сошествіе во Адъ*, *Вознесеніе*, *Пятидесятница*. Съ другой стороны размѣщаются (см. фот. креста въ Иверѣ, относящагося къ 1607 г., № 122) *Благовѣщеніе*, *Рождество Богородицы* (или Введеніе), *Крещеніе*, *Рождество Христово*, *Срѣтеніе*, *Христосъ во Храмѣ*, *Преображеніе*, *Воскрешеніе Лазаря*, *Успеніе* (Бесѣда съ Самаритянкою). Нерѣдко эти деревянные кресты заключаются по краямъ въ пышную оправу: вверху птицы, шатровыя башенки и киворіи, чаши со змѣйками, держащими плодъ въ пасти, внизу два дракона, держащіе въ пасти плоды.

Кресты напрестольные аѳонскіе подобнаго же типа, въ которыхъ основою служитъ крестъ четвероконечный деревянный, рѣзной, съ изображеніями праздниковъ, въ серебряной золоченой оправѣ, изъ тонкихъ басменныхъ бордюрчиковъ, ажурныхъ листиковъ, ножки, украшенной сканью, полуготическаго, полувосточнаго типа, очень многочисленны. Часто серебряная

оправа украшается также финифтью, крестъ византійскій, безъ перекладины, рукава креста оканчиваются желудями, ажурными, съ зернами въ скани, подъ обоими рукавами два дракона филиграновые; по концамъ птички, вверху двѣ башенки или два шатра—неизвѣстнаго смысла; есть крестики крохотныхъ размѣровъ, по превосходной работы, богато осыпаны зернью и росточками, изъ крохотныхъ шатровыхъ ажурныхъ киворіевъ, или деревянный крестикъ съ Распятіемъ богато украшенъ въ стилѣ рококо флёронами и пышными завитками, причудливо выполненными сканью и зернью, т. е. филигранью. По обилію зерни напоминаетъ венгерскіе и югославянскіе потиры. Кресты напрестольные, деревянные, гладкіе, изъ перекладинъ, шестиконечные, часто бываютъ на Аѳонѣ обложены басменными листками, поверхъ украшены рельефными штампованными медальонами и гнѣздами камней, иногда надписями.

Аѳонскіе кресты, украшенные рѣзьбою, т. е. изображеніями Господскихъ праздниковъ, замѣчательны тонкимъ и увѣреннымъ, въ своей типичности, рисункомъ, а также оправою, золоченаго серебра, съ сканью, обыкновенно зернистою (филигранью), или съ тонкими басменными бордюрами и коймами, наведенными изрѣдка финифтью, или же чернью, съ надписями. Иногда рукава креста оканчиваются ажурными бусами, или же подъ ними дѣлаются изъ серебра, филигранью два дракона, птички, сверху двѣ крохотныхъ шатровидныхъ стрѣлки; чаши, змѣйки все осыпано зернью, розетками, завитками и усиками, при чемъ въ украшеніе, очевидно, введенъ готическій стиль, породившій именно около XVI вѣка орнаментальный причудливый пóшибъ; сравнительно рѣже кресты эти украшаются рубинами и бирюзою. Изъ вводимыхъ въ рѣзьбу деревяннаго креста сюжетовъ любопытно Крещеніе, помѣщаемое внизу и иногда сопровождающееся надписью, указывающею на употребленіе этихъ крестовъ для освященія воды.

Тотъ же орнаментальный пóшибъ отличаетъ собою и аѳонскія серебряныя ладонницы и подвѣсныя лампады. Эти послѣднія имѣютъ обыкновенно форму прорѣзнаго коническаго стакана изъ листоваго серебра, (см. рис. 86 взятый изъ изд. La Messe, pl. 447) подвѣшиваемаго на цѣпочкахъ и украшеннаго штампованными прорѣзными изображеніями Апостоловъ и Пророковъ (иногда Георгія Побѣдоносца). Въ большинствѣ экземпляровъ орнаментика этихъ лампадъ, относящихся къ XVII и XVIII стол., мало представляетъ любопытнаго: причудливая готическая листва, грифоны, головки драконовъ, грубая скань и зернь, рѣдко грубые, полудрагоцѣнные камни: таково почти все содержаніе этой орнаментики, интересной лишь, какъ обращикъ народнаго усвоенія культурнаго художественнаго типа.

Алтари Аѳонскихъ обителей снабжены въ изобиліи серебряными (дурнаго серебра) *кацеями*, ручными кадильницами, въ формѣ древнихъ лам-

падъ, съ носикомъ и ручкою и на ножкѣ, обыкновенно не болѣе 25 сант. длины, но иногда даже до 40 сант., пышно, но грубо орнаментированными, однако, почти исключительно безъ изображеній, и къ тому же съ варварскими погремушками и бубенчиками на концѣ носика. Діаконъ, ходя по церкви, отъ одного молебщика къ другому (что вполнѣ возможно при размѣщеніи всѣхъ молебщиковъ монаховъ въ стасидіяхъ или формахъ), кадитъ кацеею передъ каждымъ. Откуда происходитъ самый обычай, неизвѣстно, но слово *κατζίον*, очевидно, варварское, и преосв. Порфирій даже считаетъ его происходящимъ отъ слав. *кадило*[1]). Но всѣ аѳонскія кацеи, безъ исключенія, не ранѣе XVII в., и только сокровищница Св. Марка представляетъ два древнихъ предмета еще византійской работы: одна кадильница изъ мрамора съ изображеніемъ вм. Димитрія и греческою надписью имени, другая изъ сардоникса. По ихъ формѣ эти захожіе предметы въ западной церкви назвали *navicelle* (navettes)[2]) и стали употреблять въ торжественныхъ служеніяхъ и папскихъ въ частности. Видѣнныя нами кацеи исключительно позднѣйшаго времени: XVIII вѣка или даже новѣйшія, представляютъ грубое подражаніе французскимъ работамъ: чашка кацеи въ видѣ сосновой шишки, положенной на вѣткахъ шиповника; есть и персидскаго рисунка.

86. Аѳонская лампада.

---

1) Въ лѣтописи по Ипатскому списку подъ 1146 годомъ между вещами, разграбленными въ кіевскихъ церквахъ Ольговичами, упоминается, послѣ кадилъ, *кацьи* (варіанты: *кацьи, кацьа*), т. е. ручныя кадильницы.

2) Rohault de Flery, *Messe*, vol. V, pl. 415, 422, аѳонская кацея (encensoir à manche) ibid pl. 423, *Revue Archéologique* 1858, pl. 328.

Василій Барскій [1]) такъ говоритъ о Кацеѣ или каци: «нѣкакая кадилница краткая, нарицаемая кацы, яже не употребляется въ инныхъ странахъ. Невисима естъ, но въ руцѣ держима крѣпко, ея же и аще и образъ бываетъ различенъ, по хитросты сребродѣлателя. Обаче напримѣръ, естъ сицевый, окровенный и покровенный, его же держащы подъ спудомъ, кадитъ крестообразно (виматарій или ризничій), въ мантіи, безъ клобука, на литургіи, на Трисвятомъ, на навечерницы, на канонѣ на параклисѣ Богородничемъ и на молебнахъ святыхъ, на поліелеи и на малой вечерни передъ бдѣніемъ».

Образцы, наши видѣнные, представляютъ видъ чашечки или, скорѣе, ковша съ ножкою, покрытаго напр. шатровымъ верхомъ о восьми башенкахъ, съ плоскою и длинною ручкою, украшенною рѣзбою и оканчивающеюся змѣиною головкою; къ ручкѣ, носику подвѣшены бубенчики. [2]) Все это изъ серебра, раздѣлано ажурными готическими орнаментами, иногда даже эмблемами и фигурами. Есть экземпляры въ видѣ сосновой шишки, положенной на вѣткахъ шиповника,—

87. Аѳонская кацея.

очевидно, имитація французскихъ серебряныхъ издѣлій, и есть, напротивъ того, персидскаго типа, если не стиля, въ видѣ чашки, накрытой другою.

Жезлы, посохи, дикирія и трикиріи, пятерицы и пр., показываемыя во многихъ экземплярахъ въ разныхъ обителяхъ, богато украшенныя финифтью (такъ наз. турскою, прозрачною), золотомъ, фигурными змѣиными головками, снабженныя посвятительными надписями XVII—XVIII вѣковъ, любопытны, главнымъ образомъ своими финифтями. Прекрасныя цвѣта этихъ финифтей: темно зеленый, яркобирюзовый, изумрудный, голубой, чередуются въ этихъ вещахъ съ дорогими янтарями и золотомъ. Въ Ксиро-

1) *Странствованія*, I, стр. 78.

2) См. рис. 87, заимствованный изъ изд. Rohault de Fleury, *La Messe*, V, pl. 423.

потамѣ, въ библіотекѣ хранится подобный жезлъ, по надписи, вкладъ Іоанна Дуки, воеводы Молдовлахіи и Украйны (*καὶ Ὀχραύνας*) и жены его Анны, 1685 года.

Въ алтарѣ собора Лавры св. Аѳанасія на Аѳонѣ можно видѣть еще любопытный энкольпіонъ митрополита Геннадія изъ Серръ, извѣстнаго строителя Лаврской трапезы въ срединѣ XV вѣка. Вещица эта состоитъ изъ 3 разновременныхъ частей: позднѣйшая есть ромбическій, сбитый серебряный листъ или пластинка, украшенный въ гнѣздахъ аметистами и хризолитами и подвѣсными крупными жемчугами на цѣпочкахъ, привѣшенныхъ къ тремъ угламъ; этотъ энкольпіонъ имѣетъ 15 сант. между углами и снабженъ серебряною цѣпочкою для ношенія. Внутри его вставленъ затѣмъ круглый медальонъ изъ золотаго листа, 7 сант. въ поперечникѣ, также плоскій, съ каемочкою изъ зеренъ для укрѣпленія листа, на которомъ, во-первыхъ устроены изъ тонкой скани (античнаго типа) вѣточки, листки и цвѣтки которыхъ наведены бѣлою, голубою финифтью, а также посажены въ гнѣздахъ аметисты, жемчугъ и бирюза, а на оборотной сторонѣ, для которой листъ серебрянаго энкольпіона нарочито вырѣзанъ, украшенъ также финифтянымъ образкомъ Божіей Матери и вокругъ нея въ 4 кружкахъ финифтяными монограммами Геннадія архіепископа Серръ. Наконецъ, въ срединѣ этого медальона находится уже византійская камея на цвѣтной яшмѣ съ темнымъ фономъ, и свѣтломолочнымъ рельефомъ Спасителя, благословляющаго свв. Ѳеодора Тирона и Ѳеодора Стратилата. Фигуры превосходно вырѣзаны, отличаются хорошимъ рисункомъ, всѣми признаками искусства X—XII вѣковъ, къ которымъ и должна быть отнесена эта камея. Очевидно, этотъ медальонъ, какъ драгоцѣнную панагію, сдѣлалъ для себя митрополитъ, а затѣмъ пожертвовалъ ее на образъ, а послѣ сдѣлали его больше размѣромъ ромбической формы.

Въ шкапахъ Лавры сохраняется много и другихъ энкольпіоновъ, драгоцѣннаго характера, но позднѣйшаго происхожденія, но всего болѣе славится этими предметами ризница Ватопеда.

VI.

Чаша Мануила Палеолога. Артосныя панагіи. Рѣзныя бронзовыя двери Ватопеда.

Между потирами[1]) и чашами, которыя обильно представлены въ аѳонскихъ ризницахъ всякаго рода ремесленными издѣліями, украшенными

1) Rohault de Fleury, *Messe*, IV, p. 175 сообщаетъ рисунокъ аѳонскаго потира XVII в., сообщенный автору кн. Г. Г. Гагаринымъ.

сканью, рѣже финифтью, мы встрѣтили только одинъ историческій памятникъ въ собственномъ и переносномъ смыслѣ. Это *чаша*, вкладъ имп. *Мануила Палеолога* (1391—1425) въ Ватопедѣ, хранимая въ его алтарѣ и показываемая паломникамъ. Чаша имѣетъ (табл. XXXVII) плоскую форму и почти приближается къ виду глубокаго блюдца, выточеннаго изъ цѣлаго куска яшмы и по тому же самому являющагося памятникомъ крайне рѣзкимъ, изъ числа немногихъ, на перечетъ извѣстныхъ. Поддонъ чаши и оправа въ золоченомъ серебрѣ [1]) ея представляетъ любопытное сліяніе византійскаго стиля съ западною готикою, которое такъ характерно для Константинополя первой половины XV вѣка, но, къ сожалѣнію, доселѣ почти вовсе не указано въ памятникахъ искусства. Въ самомъ дѣлѣ, множество произведеній архитектуры, живописи, рѣзьбы должны получить иное, новое объясненіе, когда этотъ фактъ начавшагося незадолго до турокъ, культурнаго общенія запада съ христіанскимъ Востокомъ будетъ провѣренъ на нихъ и когда вопросъ такъ наз. вліяній въ архитектурѣ, орнаментѣ и вкусахъ эпохи станетъ на реальную почву. Такъ должны быть изслѣдованы всѣ общія византійскому и романо-готическому (для восточной Европы) стилю звѣриныя и растительныя формы орнамента, и установлена исторія типовъ символическихъ и фантастическихъ въ искусствѣ Востока и Византіи и въ средневѣковомъ искусствѣ Запада. Но до того времени, какъ всѣ эти вопросы станутъ на почву научно-историческаго изслѣдованія, мы должны во всякомъ памятникѣ съ особымъ вниманіемъ осматривать случаи общности стилей и орнаментальныхъ формъ. Такъ, въ орнаментаціи нашей части мы находимъ, прежде всего, западный готическій стиль: онъ выраженъ ярко въ ручкахъ чаши, представляющихъ пару перегнувшихся драконовъ, но виденъ также въ ажурныхъ коймахъ и въ граняхъ средняго яблока ножки, въ граняхъ самой ножки, въ формѣ нижняго поддона. Между тѣмъ, гравировка и рѣзьба, покрывавшая все яблоко и лопасти фестончатаго поддона, исполнены частью въ византійскомъ рисункѣ: сплошныхъ травныхъ разводовъ, среди нихъ кружковъ съ фантастическими грифами, и на поддонѣ медальоновъ съ погрудными изображеніями Златоуста, Григорія Чуд., Аѳанасія Вел. и Василія Вел. Но самыя эти изображонія даны уже въ западномъ вкусѣ: Св. Григорій Богословъ уже не имѣетъ обычнаго ему типа, онъ держитъ развернутый свитокъ, на которомъ написано его изреченіе. Наконецъ, для выдѣленія рѣзьбы, рѣщикъ прибѣгъ къ способу накола по всему фону (pointillé), чтобы на немъ разводы и гладкія ленточки ихъ выдѣлялись яснѣе,—также способъ западныхъ, не греческій, тѣмъ не менѣе, происхожденіе вещи визан-

1) Вполнѣ отвѣчаетъ тексту описи Патмоса: ποτήριον λιθάριν ἴασπιν μαῦρον ἀργυρόδετον, *Byzant. Zeitschr.* 1892, p. 513.

тійское, и благодаря ему, чаша эта не можетъ быть отнесена и къ западному мастерству [1]) уже по своимъ греческимъ надписямъ по каймѣ: ἔδωκε τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ μαθηταῖς καὶ ἀποστόλοις εἶπων: πίετε и пр.

Наконецъ, хотя форма этой чаши не подходитъ вполнѣ къ служебной формѣ потира, обыкновенно гораздо болѣе узкаго и глубокаго, но по указаннымъ надписямъ, требуетъ сохранить за вещью названіе потира, и въ самомъ Ватопедѣ (и у библ. Евгенія) она считается «святымъ потиромъ». Подобныя плоскія чаши извѣстны въ значительномъ числѣ отъ X, XI и особенно XII и XIII вѣка, [2]) и все это почти исключительно древнія чаши, вырѣзанныя изъ оникса, агата, яшмы и употребленныя Византіею на потиры, вѣроятно, служившія болѣе украшеніемъ престоловъ и алтарей, чѣмъ служебными церковными сосудами, хотя и снабжены соотвѣтственными надписями и украшены эмалевыми изображеніями Деисуса, Евангелистовъ и пр. Но возможно и то, что иныя изъ этихъ чашъ—предполагаемыхъ потировъ —вовсе ими не были, а принадлежали къ малоизвѣстному роду плоскихъ церковныхъ чашъ, носившихъ названіе *панагій артосныхъ* или *артосницъ* и *панагіаровъ.* Къ этимъ замѣчательнымъ предметамъ византійской и древнерусской археологіи мы и перейдемъ нынѣ, тѣмъ болѣе, что они представлены на Аѳонѣ богаче, чѣмъ гдѣ либо, и притомъ древнѣйшими памятниками [3]).

Въ ризницѣ аѳонскаго монастыря вел.-муч. Пантелеймона (Руссикъ) хранятъ (табл. XXXI) замѣчательную *артосную панагію* имени Алексѣя Комнина Ангела, вырѣзанную въ видѣ крохотнаго блюдечка (9 сант. въ попер. и не болѣе 1 сант. толщины) изъ свѣтлобирюзоваго камня (жировика), съ чудной рѣзьбою мельчайшихъ фигуръ внутри, снаружи гладкаго и уже лишеннаго своей металлической оправы, а съ нею поддона или ножки, на которой она нѣкогда ставилась на столъ. Всѣ края этого маленькаго

---

1) Какъ Дарсель не отнесъ къ западному искусству серебряную чашу собранія Базилевскаго, нынѣ въ Срв. отд. Имп. Эрмитажа, съ фантастическими фигурами, бывшую на всемірной выставкѣ въ Парижѣ 1878 г.: Gonse, L. *Les Beaux Arts de l'Exp. Univ.*, P., 1879, II p. 222.

2) См. кромѣ таблицъ изд. Онганьи *Tesoro di San Marco*, текстъ Пазини, стр. 55, также въ атласѣ Rohault de Fleury, *Messe*, IV pl. 297, 299, 309, 315, 317, 319, 320, 321—322, равно: *Русскія Древности*, VI, рис. 109. Преосв. Порфирій, ibid. II, 2, p. 30—33, въ виду монограммы, называющей Мануила *деспотомъ*, считаетъ, что потиръ сдѣланъ до воцаренія въ 1391 г., а вкладомъ былъ сына Андроника, на основаніи списка вкладовъ 1570 года.

3) Аналогическіе памятники, хотя бы и древнѣйшіе, нуждаются еще въ изслѣдованіи, и мы только, на всякій случай, укажемъ, что къ тому же роду можетъ быть отнесена чаша, орнаментированная сходно съ чашею Руссика (см. ниже), съ изображеніемъ Агнца, лежащаго на престолѣ, и надписями вокругъ всего блюда и въ листьяхъ внутренняго диска: истолкователи видятъ символическое указаніе на то, что сочинитель блюда Петръ Хрисологъ предлагаетъ съ Сыномъ чтить и Мать Его: S. Pastritii, *Patenae argenteae mysticae Divi Petri Chrysologie descriptio*, Romae, 1706, pag. 65.

блюдца раздѣланы, какъ цвѣточная чашечка, бордюромъ изъ лепестковъ, и по краямъ его идетъ прекрасно вырѣзанная уставная надпись, символическаго содержанія: Λειμὼν. Φυτὰ τε. Καὶ τρισάκτινον σέλας. Λειμὼν. Ὁ Λίθος. Φυτά. Κηρύκων φάλαγξ. Τρία τρισαυγῆ. Χ̅ς ἄρτος. Πάρθενος. Κόρη δανείζει σάρκα τῷ Θ̅υ λόγῳ. Ἄρτῳ δε ὁ Χ̅ς. Προσνέμεις σωτηρίαν Κομνην᾽ Αγγέλῳ καὶ ῥῶσιν Ἀλεξίῳ. Наборъ символическихъ темъ и символическихъ предметовъ долженъ указывать и на значеніе артосницы Богородичной, напоминающей о «Дѣвѣ, давшей тѣло Слову Божьему», и о Христѣ, давшемъ «тѣло хлѣбу», и на эмблематическую роль сосуда каменнаго, ставшаго «лугомъ съ прозябшими травами» и совмѣстившимъ «сонмъ проповѣдниковъ». Чаша подаетъ спасеніе и здравіе Алексѣю Комнину Ангелу.

По лепесткамъ изображены пророки, глаголавшіе о Святой Дѣвѣ: каждый держитъ развернутый свитокъ, и на немъ читается краткое изреченіе пророка: у Давида: Ἀνάστηθι, κυριε, εἰς τὴν ἀναπαυσὶν σοῦ. У «Мудраго» Соломона: Ἰδοῦ ἡ κλίνη τοῦ Σαλομοντος, ἑξήκοντα; у Іезекіиля: Ὁ ἡγούμενος οὗτος κάθηται ἐπ᾽ αὐθ.. У Аввакума: Ἥξει ὁ ἅγιος ἐξ᾽ ὄρους κατασκίου δάσεως. У Даніила: Ἐτμήθη ὁ Λίθος ἀπὸ ὄρους ἄνευ χειρὸς. У Малахіи: Ἰδοῦ, κύριος κάθηται ἐπὶ νεφελῆς κουφῆς. У Іереміи: Ἐκ σοῦ μοι ἐξελεύσεται ἡγούμενος. И Исаіи: Ἰδοῦ, ἡ πάρθενος ἐν γαστρὶ ἕξει καὶ τέξει. У Софоніи: Ἐπαναπαύσεται ἐπ᾽ αὐτῆς πνεῦμα δυνάμεως. У Захаріи: χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Δαβίδ. У Моисея: πᾶν ἄρσεν διανοίγον μήτραν..

По мнѣнію преосв. Порфирія, впервые издавшаго схему (а не снимокъ) чаши [1]), она принадлежитъ царю Алексѣю Комнину, но сдѣлана ранѣе его воцаренія, такъ какъ онъ не названъ въ ней царемъ, т. е. до 1080 года. По нашему заключенію, надпись называетъ точно императора Алексѣя Комнина Ангела и чаша относится ко времени между 1195 и 1204 годами.

Наша панагія ясно свидѣтельствуетъ, что византійское искусство въ эту эпоху, т. е. около 1200 года, стояло на видной высотѣ положенія и художественной и технической, а слѣдовательно, его быстрое и несомнѣнное паденіе въ XIII вѣкѣ вызвано было внѣшнимъ разгромомъ государства, совершившимся въ періодъ латинской имперіи, а не внутренними причинами, какъ принято думать. Однако мы не находимъ здѣсь той «чистоты и выдержанности» и того изящества въ стилѣ, которыя побудили было перваго описателя [2]) отрицать въ рѣзьбѣ чашки всякія «примѣси восточнаго стиля» и видѣть здѣсь даже сохраненную «античную манеру». Мы вообще не знаемъ, какъ можно было бы отличить византійское искусство отъ христіанскаго «восточнаго», когда оно само есть, внѣ всякаго сомнѣнія, восточное, а дру-

1) *Первое путешествіе на Аѳонъ*, II, 2, стр. 197—198, рис. .

2) Издана въ рис. при ст. Д. В. Айналова въ «Виз. Временникѣ» за 1899 годъ, т. VI, табл. 10, стр. 73—75.

гаго, кромѣ арабскаго, не знаемъ. Но въ тоже время мы не можемъ здѣсь найти античной манеры, если только это выраженіе не есть общее мѣсто, употребленное и пригодное для похвалы византійскому произведенію. Напротивъ, именно здѣсь находимъ ту особую характерность и оригинальность въ типахъ, которая, прежде всего, не имѣетъ ничего общаго съ антикомъ: это именно такая работа, которая въ изслѣдователѣ вызываетъ болѣе всего досаду, что лучшія по оригинальности и своеобразности византійскія вещи исполнены въ такихъ крохотныхъ размѣрахъ, что прямо посмѣваются надъ всякими способами современнаго воспроизведенія и потому не поддаются оцѣнкѣ читателя. Между такими вещами мы ранѣе указали рѣзной золотой крестъ [1]) въ монастырѣ Мартвили въ Мингреліи, но этотъ крестъ древнѣе нашей чашки на два вѣка и относится еще къ эпохѣ обновленія античной основы византійскаго искусства. Но и всѣ прочія рѣзныя вещи XI и XII столѣтія, при высокихъ достоинствахъ техническихъ, отличаются обыкновенно выразительными и характерными типами, тогда какъ рисунокъ ихъ далеко отошелъ отъ античнаго. Въ данномъ предметѣ лицо и формы такъ натуралистичны, и одежды такъ просты и грубы и въ тоже время онѣ такъ стильны, что уже вовсе не могутъ напоминать античной красоты или изящества, хотя для того, чтобы въ этомъ убѣдиться, надо было бы увеличить предметъ.

Богоматерь держитъ Младенца въ обѣихъ рукахъ полулежащимъ, и въ то время какъ его лѣвая рука инстинктивно хватается за ея руку, правая лежитъ покойно на колѣнѣ его правой ноги (а не берется за грудь Богоматери) [2]). Положеніе явно натуралистическаго типа, но ничего не имѣетъ общаго съ позднѣйшими изображеніями Млекопитательницы. Выраженіе βρεφοτρόφος не обязываетъ представлять питаніе и почти равно—βρεφοκρατοῦσα. Типы пророковъ любопытны тою или иною подробностью. Давидъ увѣнчанъ тіарою или туфою съ околышемъ или стеммою. Соломонъ только въ кесарскомъ скіадіи или шапкѣ, низаной жемчугомъ. Оплечья и наплечники саженыя. Пророкъ Аввакумъ уже не безбородый юноша, какъ еще всюду изображается въ XII столѣтіи, но съ бородою и съ мужественно-грубымъ лицомъ. Особенно экспрессивно лицо Малахіи и Исаіи, обернувшаго голову назадъ. Наиболѣе своеобразенъ Моисей, съ своей узкою бородкою, напоминающій типъ I. Златоуста. На головѣ его мы видимъ священную тіару (кидарисъ) изъ льна, съ покрываломъ, спускающимся съ головы; на тіарѣ, вокругъ головы, укрѣплена золотая діадема съ камнями, долженствующая представлять «дщицу златую» (Исходъ, гл. 28 и 29):

1) См. мою «Опись памятниковъ древности въ Грузіи», 1890, стр. 67, рис. 34.

2) Это положеніе полулежащаго на обѣихъ рукахъ Младенца приписывается на нашихъ гравированныхъ листахъ иконѣ Богоматери Цареградской, празднуемой 17 сентября.

«изобразиши на ней образъ печати, святыня господня... и да будетъ на челѣ Аарони». И возложиши на главу его клобукъ (кидарисъ): и возложиши дщицу освященіе на увясло (митра)». Вокругъ изображенія Божіей Матери читается надпись: ἀνάνδρε μήτερ παρθένε βρεφοτρόφε Κομνηνον Ἀλέξιον Ἄγγελον σκέποις.

Вторая артосная панагія (табл. XXX) или панагіаръ находится въ Ксиропотамѣ подъ ложнымъ именемъ *чаши имп. Пульхеріи* (на сер. оправѣ, сдѣланной въ XVIII в. сдѣлана даже надпись, что это даръ Пульхеріи Августы) и издавна показывается паломникамъ, но доселѣ не была описана. При формѣ круглаго блюдечка, имѣющаго въ поперечникѣ 16 сант., эта панагія настолько подходитъ по всему къ панагіи Алексѣя Комнина, что мы естественно должны отнести ее къ XII вѣку, хотя не къ концу его, но къ срединѣ, такъ какъ здѣсь рѣзьба гораздо свободнѣе, не такъ вылощена, и форма много проще и натуральнѣе предыдущей. Однако, здѣсь нѣтъ и подобія того высокаго художественнаго достоинства, той элегантной щеголеватости, и панагія по своимъ размѣрамъ не можетъ быть отнесена къ императорскимъ вкладамъ, но къ утвари монастырской. Съ этимъ согласно построена и композиція мелкихъ рельефовъ, украшающихъ чашу. Въ днищѣ изображена Богоматерь, стоящая на подножіи, съ воздѣтыми руками. Въ нѣдрахъ ея, на пологѣ ея мафорія лежитъ овальный медальонъ съ образомъ Младенца погрудь, благословляющаго и держащаго свитокъ въ лѣвой рукѣ. По сторонамъ этого чуднаго явленія стоятъ два архангела Гавріилъ и Михаилъ, обозначенные въ надписяхъ, и держатъ въ правыхъ рукахъ кадила, а въ лѣвыхъ какой то отрѣзокъ цилиндрической формы, въ которомъ мы видимъ артосъ. Надъ Богородицею написано: Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΝΑΓΙΑ. Для современнаго темнаго положенія византійской иконографіи (мы вполнѣ увѣрены, что это положеніе не долго еще будетъ продолжаться) это почти единственное безусловно точное свидѣтельство, что у Грековъ имя «Панагіи» прилагалось къ изображенію Богоматери, держащей на груди своей образъ Младенца (а не самого Младенца въ натурѣ), т. е. что именемъ «Панагія» мы должны называть изображеніе, доселѣ извѣстное у насъ подъ названіемъ «Знаменія»; наименованіе это обязано извѣстному чуду новгородской иконы этого типа и явно неправильно въ приложеніи къ многочисленнымъ повтореніямъ иныхъ образовъвъ греко-славянской иконографіи. Впослѣдствіи русскимъ спеціалистамъ по литургикѣ прійдется еще изслѣдовать, въ какомъ отношеніи находятся греческіе обряды къ этому символическому типу, но теперь мы только замѣтимъ, что если здѣсь дѣйствительно изображенъ въ рукахъ архангеловъ самый артосъ, въ видѣ кусочковъ, обернутыхъ сударемъ, перепояскою, и держимыхъ поднятыми, то здѣсь мы находимъ и разрѣшеніе смысла всего обряда «возношенія панагія», т. е. Богородичнаго

артоса. Дѣло въ томъ, что оба архангела имѣютъ на плечахъ своихъ воздухи въ видѣ платовъ съ крестами. Значитъ, мы здѣсь ясно видимъ ихъ служеніе. По каймѣ вокругъ всего днища идетъ надпись: ΟΙ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ и пр. конца до пѣсни.

Вокругъ этого срединнаго изображенія представлена символико-литургическая [1]) сцена, съ отдѣльными фигурками, стоящими въ арочкахъ, образованныхъ какъ бы лепестками этой цвѣточной чашечки. Посреди изображенъ престолъ, покрытый индитіею, на немъ возлежитъ Младенецъ, и на груди Его лежитъ Евангеліе. Надъ нимъ кивори съ подвѣшенною подъ нимъ лампадою, надписи: Ο ΑΓΝΟC ΤΟΥ ΘΥ. ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΘΥCΙΑ CΤΗ ΡΙΟΝ. По сторонамъ престола съ агнцемъ дважды изображенъ Христосъ, Великій Архіерей въ саккосѣ съ омофоромъ и со свиткомъ, благословляющій обѣ стороны, но не причащающій.

Затѣмъ, въ порядкѣ слѣва направо, изображены: ангелъ, держащій надъ собою плащаницу, развернутую и его сзади накрывающую,—фигура любопытная для нашихъ иконографическихъ представленій Великаго Выхода, при чемъ ангелъ одѣтъ въ діаконскій стихарь и орарь. Ангелъ въ діаконскомъ облаченіи, держа обѣими руками большой кратиръ за обѣ ручки. Ангелъ въ священническомъ облаченіи, держа обѣими руками потиръ, накрытый сверху и закутанный снизу воздухомъ потиръ. Верхняя часть воздуха представляетъ крестъ. Ангелъ въ діаконскомъ облаченіи, держащій

1) Литургійные выходы съ дарами послужили реальною основою символическаго изображенія «божественной литургіи», вошедшаго въ излюбленную схему купольной росписи на Аѳонѣ, какъ показываютъ или показывали ранѣе фрески въ куполахъ: Хиландара, собора лавры Аѳанасія, придѣла того же собора во имя св. Николая Чуд. и пр. Указ. соч. Брокгауза: стр. по указ. на слова: «божественная литургія». По описанію Н. И. Петрова, икона, писанная рукою Николая Критскаго, изъ собранія, принадлежавшаго пр. Порфирію, такъ передаетъ этотъ сюжетъ: «Ангелы и архангелы въ священныхъ одеждахъ, со свѣчами и рипидами, сопровождаютъ плащаницу съ изображеніемъ умершаго Спасителя, подъ которой подписано: ὕμνος ἐπιτάφιος ἄμνου λόγου. Передніе изъ ангеловъ подходятъ къ престолу, на которомъ возсѣдаютъ Богъ Отецъ, благословляющій именословно, Богъ Сынъ и св. Духъ въ видѣ голубя. Богъ Сынъ въ крещатомъ саккосѣ и омофорѣ, обращаясь къ ангеламъ, принимаетъ дискосъ съ головы одного изъ нихъ; за нимъ другой ангелъ держитъ потиръ: передъ Спасителемъ, ближе къ зрителямъ, стоятъ два ангела и кадятъ ему. Нѣкоторые изъ ангеловъ, участвующихъ въ процессіи, имѣютъ въ рукаха хартіи, на которыхъ написанъ текстъ пѣсни: «Нынѣ силы небесныя съ нами невидимо служатъ». На престолѣ, между лицами св. Троицы, лежитъ развернутая книга, и въ ней читаются слова: «ὁ τρόγων μοῦ τὴν σάρκα καὶ πίνων». Икона эта, однако не XVI вѣка, но XVIII столѣтія. См. описаніе «коллекціи древнихъ восточныхъ иконъ..., завѣщанныя пр. Порфиріемъ», № 35. «Труды Кіевской Духовной Академіи» за 1886 годъ. Между фресковыми изображеніями «великой литургіи» въ храмахъ укажемъ на Аѳонѣ: въ Лаврѣ св. Аѳанасія 1535 г., Кутлумушѣ 1540 г., Иверѣ 1600 годовъ, Иверской часовнѣ Б. М. «Вратарницы» 1683 г. Изображеніе двухъ ангеловъ, несущихъ большую, свѣшивающуюся плащаницу изъ драгоцѣнной ткани, тетраморфа съ рипидами, ангела съ кіотомъ (въ коемъ Евангеліе) на спинѣ и другихъ ангеловъ съ кадилами, свѣчами, кратиромъ и пр., находится въ грузинской рукописи Евангелія XI вѣка, изд. въ соч. Rohault de Flery, *La Messe*, VI vol., pl. 489.

у головы на великомъ выходѣ артосъ въ видѣ круглаго хлѣба съ крестомъ. Ангелъ въ епископскомъ облаченіи, съ потиромъ въ рукахъ. Повторенія тѣхъ же фигуръ. Ангелъ—діаконъ, держащій у головы дискосъ или ковшъ. Ангелъ съ двумя рипидами. Тоже. Ангелъ съ двумя свѣщниками. Ангелъ въ діаконскомъ облаченіи, съ кадиломъ въ правой рукѣ и неизвѣстнымъ предметомъ въ правой: небольшой кусокъ чего то, въ кисть руки величиною, перевязанъ платомъ, такъ что кусокъ можно держать, ухвативши, подъ кускомъ, оба конца платка. По нашей догадкѣ, это призматическій кусокъ артоса. Послѣдняя фигура, справа отъ Спасителя, представляетъ ангела въ обычной ангельской одеждѣ, т. е. въ подпоясанномь хитонѣ и фелони (пенула путниковъ и вѣстниковъ), держащаго въ лѣвой рукѣ подъ мышкою ковчежецъ съ мощами, а въ правой изогнутою трость. Обѣ фигуры, стоящія рядомъ съ Христовомъ обернулись лицомъ къ зрителю, тогда какъ прочія представлены въ крестномъ ходѣ.

Въ крайнемъ поясѣ, посреди и противъ Агнца, изображена Гетимасія, въ видѣ престола уготованнаго, т. е. трона съ подушкою и лежащимъ на ней Евангеліемъ, и стоящими сзади орудіями страстей: крестомъ, копіемъ и тростію. По сторонамъ два ангела и двѣнадцать апостоловъ, всѣ павшіе ницъ и поклонившіеся Престолу.

Затѣмъ ближайшею по времени является *славянская* (*славянская* и въ томъ смыслѣ, если сдѣлана была въ Русскомъ монастырѣ св. Пантелеймона, не въ Россіи, и по греческому образцу) *панагія* Пантелеймоновскаго (рис. 88) монастыря. Она рѣзана изъ того же самаго «синолойнаго» дерева, похожаго на черное, какъ и большинство наперсныхъ русскихъ панагій имѣетъ видъ дискоса; оправы если она и была, нѣтъ; въ поперечникѣ 19 сан. Рѣзьбою посреди представлена *Панагія*, молящаяся съ Младенцемъ въ лонѣ одежды (а не образомъ Его). Изображеніе помѣщено въ звѣздѣ и окружено эмблемами Евангелистовъ и звѣздами. По кругу надписи: «достойно есть». По каймѣ въ кругахъ погрудь пророки: Давидъ, Соломонъ и пр. На обратной сторонѣ вырѣзано Распятіе съ предстоящими и надписями: «царь славы, копіе трость, губа». Эти орудія страсти воткнуты въ холмикъ Голгоѳы, по сторонамъ Распятаго. Вещь относится къ XVII столѣтію.

Къ XVII же столѣтію относится и *югославянская* (или молдовлахійская, что въ позднѣйшую эпоху почти не различается) *панагія Діонисіата* (табл. XXXIII) изъ того же синолойнаго дерева, но сохранившая поддонъ. Имѣетъ видъ звѣзды, но съ полукруглыми лучами, пестро, но тщательно и еще въ хорошей манерѣ украшена рѣзьбою; посреди, въ центральномъ медальонѣ, Панагія, воздѣвъ руки, съ младенцемъ въ лонѣ. Вокругъ надпись: «велико име пресвятѣи Богородице. Пресвятая Богородица, спаси насъ». Во второмъ поясѣ вокругъ представлены любопытныя символическія сцены,

показывающія намъ, что эта струя не оскудѣла и въ позднее время. 1) По сторонамъ креста, стоящаго на Голгоѳѣ, съ копіемъ и тростію, два преклоняющіеся ангела. Подобное, изъ глубокой древности шедшее изображеніе,

88. Артосная панагія въ монастырѣ св. Пантелеймона.

существовало въ Іерусалимѣ вблизи Голгоѳы и было извѣстно подъ именемъ «никитиріона». 2) Представлено покрытое устье кладязя, а на немъ закрытый сосудъ, а сзади дерево, а сбоку лѣстница: по «Акаѳисту» и «благодарному канону» Богородицѣ, это — «животныя воды источникъ неисточаемый», «свѣщникъ и стамна, манну носящая», «лѣстница, отъ земли всѣхъ возвысив-

шая благодатію» и «древо, въ одушевленномъ раю, Господа жизни». 3) Представлена затворенная царская дверь алтаря и обѣ боковыя его двери, крытыя арками, съ подвѣшенными лампадами. То «дверь едина, еюже Слово пройде едино», «божественный входъ спасаемыхъ», или дверь спасенія» 4) Предтавлено паденіе идоловъ: въ полѣ падающіе члены и тѣла, и надъ ними въ треугольникѣ погрудный образъ, сбоку стоитъ фигура, и надъ нею имя: «Даніилъ». По шестому икосу: «Возсіявый во Египтѣ просвѣщеніе истины отгналъ еси тьму: идоли бо его, Спасе, не торпяще твоея крѣпости, падоша». 5) Представлена внутренность монастырской трапезы, крыша которой оперта на столбы (вполнѣ въ типѣ аѳонскихъ трапезъ). Посреди стоитъ столъ на одномъ столбикѣ, на столѣ лежатъ рядами тонкіе прутья, съ одного конца процвѣтшія, передъ столомъ неизвѣстная фигура. По третьему ирмосу: «Класъ прозябшая Божественный, яко нива неоранная явѣ, радуйся одушевленная трапезо, хлѣбъ животныя вмѣщшая». 6) «Гавріилъ Дѣвѣ благовѣстіе съ небесе принесъ, вопіяше». По внѣшнимъ полукружіямъ размѣщены: Введеніе, Благовѣщеніе, Рождество Христово и Успеніе. [1])

Наконецъ, замѣчательный панагіаръ [2]) Софійскаго собора въ Новгородѣ, нами уже изданный, составляетъ переходъ къ западнымъ формамъ искусства. [3])

Замѣчательный по своей новости (для исторической науки) и оригинальности разрядъ *артосныхъ панагій* или *панагіаровъ* (παναγιάριον) имѣетъ особый интересъ для русской археологіи, такъ какъ этимъ именемъ приходится называть тѣ самыя *артосныя чаши, блюдца для стола*, которыя являются въ исторіи «наперсной панагіи» основнымъ древнимъ, византійскимъ прототипомъ. Прежде всего сформировался (повидимому, въ монастырской общинѣ) обычай освящать пѣснопѣніями и служеніемъ «Богородичную частицу артоса», затѣмъ установился обычай освящать возношеніемъ ея окончаніе трапезы и изъ монастырскаго обихода (около X вѣка?) перешелъ въ императорскій дворецъ къ царскому столу. «Панагіею» Греки называли Богоматерь Пресвятую Заступницу, и отъ этого ея имени получилось названіе для самыхъ сосудовъ, на которыхъ совершалось «возношеніе» этой частицы, подобной самому артосу. Затѣмъ освященный во имя Богоматери артосъ, повидимому, еще въ древности почитался спасительнымъ средствомъ въ пути, и, потому брался съ собою въ дорогу въ осо-

1) Подобная панагія изъ неизвѣстнаго намъ аѳонскаго монастыря была сфотографирована въ собр. П. И. Севастьянова. Но плохой снимокъ позволяетъ замѣтить только сходныя и тождественныя изображенія, но не различить особыя и варіанты, которыхъ нѣсколько.

2) *Русскія Древности*. Вып. VI, 1899, стр. 161, рис. 199.

3) Ошибочно называть артосною панагіею *дискосъ* съ изображеніемъ Распятія и надп. λαβετε, φαγετε, изд. въ соч. Schlumberger, *L'Épopée byzantine*, 1896, стр. 200.

быхъ ампуллахъ, изъ которыхъ впослѣдствіи вышли «панагіи наперсныя», «походныя», «вратныя», «складныя» и «святительскія». Подобныхъ наперсныхъ панагій у византійцевъ, повидимому, не было, и существующія нынѣ въ греческихъ и аѳонскихъ монастыряхъ и ризницахъ относятся къ русскимъ подаркамъ, а древнѣйшія филактеріи не имѣютъ отношенія къ панагіи и артосу. Насколько были распространены въ древности артосныя панагіи въ Россіи, сказать трудно, такъ какъ собственно русскихъ памятниковъ этого рода мы не знаемъ, кромѣ Новгородскаго панагіара, выполненнаго на западный манеръ и въ западномъ стилѣ. Многія вещи, принимаемыя нами за русскія, только потому, что на нихъ есть славянскія надписи, особенно изъ тѣхъ, что встрѣчаются на Аѳонѣ, мы должны относить къ югославянскимъ и молдовлахійскимъ, а также къ работамъ русскихъ монастырей на Аѳонѣ.

Изъ всего вышеприведеннаго слѣдуетъ, что артосныя панагіи должны были всегда сопровождаться изображеніями Божіей Матери, притомъ въ типѣ молебщицы, заступницы, по западному — оранты, образа церкви земной, глава которой есть Христосъ. Здѣсь не мѣсто входить въ разслѣдованіе, какимъ путемъ образовалось соотвѣтственное этому понятію изображеніе Божіей Матери, носящей въ лонѣ своемъ на груди образъ Предвѣчнаго Младенца, но очень важно, что именно этому изображенію придано было наименованіе «Панагіи» или «Великой Панагіи» [1]) и что это важное данное устанавливается именно артосными панагіями, какъ то доказывается панагіею Ксиропотама. Соотвѣтствіе текстовъ, избираемыхъ для надписей, съ изображеніями на приведенныхъ памятникахъ, показываетъ, что все содержаніе, заключающееся и въ церковномъ обрядѣ и въ художественномъ его воспроизведеніи, сложилось на спеціальную тему.

Подробный трактатъ о монастырскихъ обрядахъ, связанныхъ съ «вознošеніемъ Панагіи», принадлежитъ блаж. Симеону, архіеп. Солунскому (✝ 1429), составившему свои «разговоры о священнодѣйствіяхъ и таинствахъ церковныхъ», имѣвшіе столь большое распространеніе, что уже въ концѣ XVII столѣтія появились русскіе переводы. Здѣсь (гл. 322 и 324) обрядъ представляется дѣломъ истинно благочестивымъ, нужнымъ и «всѣмъ необходимымъ», но какъ бы вновь введеннымъ въ церковную обрядность, на основаніи уставовъ и древнихъ преданій, при чемъ, въ разговорѣ съ архіереемъ, клирикъ даже заявляетъ, что его клиръ исполняетъ обрядъ и

1) Лицевая Псалтирь м-ря Ватопеда № 608, украшенная образами пѣснопѣвцевъ и псалмопѣвцевъ: Анны, Моисея, Исаіи, Ананіи, Іоны, Маріамъ, трехъ Отроковъ и пр., на листѣ 170 представляетъ также Богоматерь, молящуюся, съ воздѣтыми руками, и имѣющею въ лонѣ своемъ образъ Младенца, и надъ нею надпись: ᾠδὴ θ̄ τῆς ὑπεραγίας Παναγίας Θεοτόκου κατὰ Λουκᾶ̄ εὐαγγ.: «Μεγαλεύει ἡ ψυχή μου τὸν Κύριον и пр.

въ соборныхъ церквахъ. Сколько бы ни было въ этой фразѣ условной риторики, все же нельзя было бы ее употребить въ примѣненіи къ обряду, издревле установившемуся. Передадимъ въ сокращеніи сущность обряда и толкованія его по Симеону, чтобы видѣть ясно, что изображенія нашей чаши изъ Ксиропотама точно отвѣчаютъ имъ. «Хлѣбъ, возносимый съ призываніемъ Всесвятыя, говоритъ Симеонъ, постановлено возносить по преимуществу *въ концѣ трапезы братской,* во освященіе братій, принимающихъ ее, какъ бы запечатлѣніе пищи, а особенно во славу Богоматери, которая родила намъ Хлѣбъ небесный, живый и пребывающій и всегда питающій наши души. Впрочемъ, онъ бываетъ возносимъ и во всякое другое время... по прошенію чьему либо и *при самомъ священнодѣйствіи литургіи.* Многіе же изъ священнослужителей имѣютъ и всегдашній обычай возносить его... Возношеніе въ такомъ случаѣ совершается тогда, когда положено воспоминать о Богоматери, когда именно и мы говоримъ: «*изрядно о Пресвятѣй*», и призываемъ ее, какъ помощницу и заступницу во всѣхъ нашихъ нуждахъ и напастяхъ. При возношеніи этого хлѣба произносятся не какія либо простыя слова, но призывается и прославляется *единый въ Троицѣ Богъ всяческихъ и нашъ* и совершается призываніе *воистину Пресвятыя* Богородицы и *молитва о ея помощи*, а въ этомъ таинство нашей вѣры... Итакъ, во время трапезы братій сперва совершается благодареніе и, ради хлѣба насущнаго, поется молитва: «Отче нашъ». Во время ея пѣнія, изъ предлежащаго хлѣба изъемлется за всѣхъ *трехсторонняя частица*, изображающая всѣми сторонами Троицу и единство Ея: числами угловъ и сторонъ—Троицу, а единымъ средоточіемъ вверху—единство. Посему, какъ ни поверни хлѣбъ, онъ имѣетъ три угла, а остроконечная вершина одна соединяетъ ихъ... Когда хлѣбъ положенъ въ нѣкій священный, для того назначенный, сосудъ, и іерей запечатлѣетъ его благословеніемъ, зажигается передъ нимъ свѣтильникъ, и іерей благословляетъ ястіе, призывая Бога нашего Іисуса Христа благословить оное. Во время трапезы читаются священныя писанія... Возставъ же отъ трапезы, мы въ молитвѣ всѣ славословимъ Бога вмѣстѣ съ Давидомъ... По совершеніи сего съ славословіемъ, чтецъ, испросивъ и получивъ позволеніе, при всеобщемъ молчаніи, подъемлетъ хлѣбъ и возглашаетъ: *веліе имя*, и всѣ взываютъ: *Святыя Троицы..*, потомъ, дѣлая знакъ креста, прибавляетъ: «Пресвятая Богородица, помогай намъ», и всѣ единогласно говорятъ: «тоя молитвами, Боже, помилуй насъ и спаси насъ». И тогда возносятъ хвалебныя пѣсни Богоматери... Потомъ начинаютъ благоговѣйное и сладкогласное пѣніе съ главами непокровенными, и поютъ: «*достойно есть*», исповѣдуя ее Богородицею, и воспѣвая «*честнѣйшую Херувимъ*». Вы знаете, говоритъ архіерей, что я учредилъ, чтобы въ соборныхъ церквахъ ежедневно совершаемъ былъ упомянутый обрядъ, чтобы іерей на каждой утрени,

въ концѣ девятой пѣсни, возносилъ сей хлѣбъ и произносилъ обычныя священныя слова»...

Неисчерпаемый Дюканжъ и въ данномъ случаѣ помѣстилъ въ своемъ греческомъ словарѣ обширную замѣтку объ этомъ обрядѣ, на основаніи трактата Льва Аллацiя, который называетъ и блюдце или дискъ: παναγιάριον и описываетъ частицу, какъ неполный треугольникъ, но съ одной стороны закругленною. Эта частица полагается на дискъ вмѣстѣ съ хлѣбомъ, изъ коего она вынута была, и прикрывается крышечкою, прикрѣпляемою крючкомъ. Затѣмъ панагія полагается на столъ, за которымъ трапезуетъ игуменъ или дикей, и по окончаніи трапезы совершается возношеніе и причащеніе и послѣ того пьютъ вино. Обрядъ въ этой формѣ постоянный на св. горѣ Аѳонской.

Но изъ монастырей [1]) обрядъ этотъ перешелъ даже ко двору императорскому, неизвѣстно, въ какое время. Именно, въ сочиненіи извѣстнаго Кодина «о чинахъ византійскаго двора», гл. 7 § 32, Бонн. изд. стр., 62 говорится: «Когда (по окончаніи обѣда) снимутъ скатерть, и доместикъ доместикія принесетъ хлѣбъ въ панагіаріи, императоръ тотчасъ встаетъ. И одинъ изъ юношей, приходящихся въ родствѣ съ царемъ, изъ тѣхъ, что не покрываютъ головы во дворцѣ, подбѣжавъ, поддерживаетъ скамейку, на которой стоитъ царь, чтобы онъ стоялъ тверже. А стольникъ, взявъ панагіарій, ставитъ на столѣ и, вознеся панагію, передаетъ ее доместику, а тотъ великому, а этотъ царю. И когда онъ приметъ ее въ уста, всѣ поютъ: многолѣтіе... И тотчасъ кравчій приноситъ блюдо съ бокаломъ вина, держа и полотенце, такъ какъ скатерть (которою, очевидно, императоры утирались) уже снята, какъ сказано, со стола».

Отъ византійскаго двора обычай, во всей строгости и полнотѣ, перешелъ въ русскіе духовные обычаи и къ русскому царскому двору. Павелъ Алеппскій въ описаніи путешествія патріарха Макарія, [2]) въ главахъ о пребываніи его въ Москвѣ въ 1755 году, передаетъ, что на царской трапезѣ, подъ конецъ, послѣ того какъ, вставъ, раздали и распили круговыя чаши за здоровье царя, царицы, патріарховъ, вновь «встали, воздвигли, по обычаю, Панагію и прочли молитву надъ трапезою». На трапезованіи у пат-

---

1) Въ русскихъ обителяхъ, какъ напр., что удалось намъ узнать, — въ Оптиной пустыни троекратное возношеніе Богородичной просфоры совершается доселѣ, а въ крестьянскомъ быту нѣкоторыхъ мѣстностей Тверской губ. обѣдъ заканчивается просфорою. Возношеніе совершаетъ іеромонахъ, и потому возможно, что путныя и наперсныя панагіи могли быть также принадлежностью или украшеніемъ чина архимандрита, но такъ какъ въ большихъ обителяхъ настоятелями были епископы и архіепископы, панагія стала отмѣчать епископскій санъ.

2) *Путешествіе антіох. патріарха Макарія въ Россіи, описанное Павломъ Алеппскимъ*, пер. Г. Муркоса, вып. III, *Чтенія въ Имп. Общ. Ист. и Древ.*, 1898, III, стр. 45, 58, 92.

ріарха Никона, послѣ того какъ помолились надъ трапезою, «принесли Панагію въ чудесномъ серебряно-вызолоченномъ сосудѣ и прочли надъ нею молитвы; они и мы взяли отъ нея и затѣмъ сѣли». Панагію подносятъ съ блюдомъ кутьи въ концѣ трапезы, исполняютъ поминовенную службу со стихирами, кадятъ и, совершивъ отпустъ, отвѣдываютъ отъ Панагіи и кутьи и раздаютъ трапезовавшимъ и присутствовавшимъ.

Богородичный хлѣбъ или частица замѣнила собою артосъ во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда причастный хлѣбъ не можетъ быть данъ, или не можетъ быть совершена литургія. Такимъ образомъ, Іоанну Грозному, вступившему въ четвертый бракъ, разрѣшено было по праздникамъ вкушать богородичный хлѣбъ, но причащаться святыхъ таинъ Христовыхъ, по епитиміи, разрѣшалось только на св. Пасху. Затѣмъ, при перенесеніи частицъ артоса или священнаго богородичнаго хлѣба, уже въ древности стали употреблять особыя коническія коробочки на Западѣ (turres custodes), а на Востокѣ створчатыя ампуллы, а такъ какъ богородичный хлѣбъ носили, повидимому, наиболѣе къ больнымъ или брали съ собою въ дорогу, то уже очень рано «панагіею» стали называть двустворчатый энкольпій или носимый на груди складень, на подобіе раковины. Впослѣдствіи панагіи, какъ священныя иконы, стали достояніемъ епископскаго сана, и обиліе памятниковъ этого рода панагій сдѣлало то, что въ настоящее время весьма трудно было бы выдѣлить панагіи артосныя изъ сотенъ панагій нагрудныхъ, наполняющихъ всѣ собранія древняго русскаго искусства.

Главнымъ признакомъ артосной панагіи является поддонъ или днище, непремѣнно металлическое, припаянное къ наружной сторонѣ блюдца, изнутри украшеннаго рѣзьбою. Между тѣмъ попадаются такія блюдца съ изображеніемъ Св. Троицы, при чемъ самыя блюдца бываютъ мѣдныя и уже поэтому не могутъ быть относимы къ архіерейскимъ. Возможно, далѣе, что однѣ панагіи передѣлывались на другія, и сюжеты смѣшивались.

Любопытная артосная панагія находится въ Музеѣ с. Порѣчья, имѣнія графовъ Уваровыхъ, среди богатѣйшаго собранія тѣльниковъ и панагій. Панагія изъ мѣди, рисунокъ выполненъ насѣчкою, бѣловатою мѣдью съ примѣсью олова, относится къ древнѣйшимъ вещамъ этого рода, т. е. еще къ XVI вѣку. Вокругъ образа Богородицы съ Эммануиломъ (Младенцемъ въ кругу) читается надпись: «бысть чрево твое святая трапеза имущи» и пр.

Но совершенно подобная по сюжетамъ и надписямъ панагія того же собранія, сдѣланная изъ слоновой кости, имѣющая въ поперечникѣ 2 сант. обложенная серебромъ со сканью и снабженная патою внизу, усаженная бирюзами и камнями, можетъ относиться къ обоимъ видамъ панагій, если не передѣлана изъ одного въ другой. На панагіи вырѣзано: «Сошествіе св. Духа» съ «Іерусалимомъ небеснымъ», «Гробъ Господень» съ «Петромъ и

Павломъ», подающими вверху другъ другу руки, а внизу держащими по ключу, «Троица» и вокругъ 12 апостоловъ въ кружкахъ. Надпись по гречески: «ἔγονεν ἐν κοιληα (sic) σου αγια τραπεζα εχουσα τον ουρανιον αρτον» и пр. Наконецъ изображеніе Богоматери съ Младенцемъ, прикрываемое Херувимами и Серафимами, а вокругъ пророки и надпись: Την τημιοτεραν των χερουβιμ и пр.

Приводимъ въ заключеніе одну панагію того же собранія, ради иконографическаго интереса ея. Панагія имѣетъ форму шестилучевой звѣзды, обложена серебромъ, новѣйшаго аѳонскаго дѣла, и замѣчательно тонкой рѣзьбы. Представлено: въ срединѣ Успеніе и Вознесеніе Божіей Матери въ миндалевидномъ ореолѣ, Марія подаетъ поясъ Ѳомѣ. Ложе Богоматери имѣетъ видъ церкви, отъ нея подымается лоза, а въ ея завиткахъ пророки со свитками и сюжеты: Усѣкновеніе главы І. П., Вседержитель, Троица. Въ лучахъ: Благовѣщеніе, Лобызаніе Іоакима и Анны, Георгій и Димитрій, Живоносный Источникъ: изъ купели истекаетъ три источника, водою промываетъ слѣпой себѣ очи. Подобныя артосныя панагіи случилось намъ видѣть въ Московской Синодальной ризницѣ, въ ризницѣ Московскаго Благовѣщенскаго собора и въ другихъ собраніяхъ: онѣ отличаются отъ обыкновенныхъ наперсныхъ своими размѣрами. Арх. Макарій[1]) въ своемъ «описаніи церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ» приводитъ, кромѣ древняго панагіара, еще три артосныя панагіи, но не указываетъ дѣйствительныхъ основаній этого опредѣленія, а между тѣмъ въ самомъ описаніи есть основанія противъ того, чтобы ихъ признавать артосными. На одной панагіи изображено: Сошествіе во адъ, Распятіе, Троица и Панагія, и всѣ изображенія литыя. На другой, серебряной, въ Духовѣ монастырѣ, есть ушко и изображенія, какъ и на предыдущей, сдѣланы и съ наружной стороны, чего не бываетъ на настоящихъ артосныхъ панагіяхъ. Надпись 1640 года гласитъ: «далъ сию панагию смощми вдомъ духа святаго игуменъ Евѳимии псковитинъ Барашковъ вкладу за отца своего,... дана двѣнадцать рублевъ а въ сей панагии мощи многихъ святыхъ». Изображенія отвѣчаютъ артоснымъ: «Троица», «Панагія» съ обычными надписями. Болѣе вѣроятно отношеніе къ артосному роду серебрянаго блюда въ Вяжницкомъ монастырѣ, которое, по словамъ описателя, «одно уцѣлѣло отъ панагіи и имѣетъ изображеніе Панагіи».

Наконецъ, слѣдуетъ отличить артосныя панагіи, какъ нѣкоторую принадлежность литургическаго служенія, хотя бы въ его дополнительныхъ обрядовыхъ формахъ, отъ такъ наз. *евлогій* [2]) или *блюдъ для благословеннаго*

1) Томъ II, 1860, стр. 210—212.

2) *Rohault de Fleury*, *La Messe*, 1887, V vol., p. 187 sq.

хлѣба, который (т. е. хлѣбъ) получилъ уже съ IV вѣка названіе *eulogia* или *benedictiones*, какъ хлѣбъ, раздаваемый въ кускахъ послѣ литургіи, изъ корзинъ, чашъ или съ особыхъ блюдъ: всѣ же сосуды въ греческой церкви удержали доселѣ названіе евлогій, а въ западной въ IX вѣкѣ назывались offertoria. И тутъ, и тамъ сосуды эти дѣлались изъ серебра, даже золота, украшались драгоцѣнными камнями и представляли обыкновенно глубокое блюдо или чашу на поддонѣ или безъ него [1]). Но изъ характерныхъ памятниковъ этого рода можно указать пока лишь на одинъ византійскій въ ризницѣ св. Марка [2]), большое блюдо въ Сванетіи, древнее въ Трирѣ и оригинальныя блюда или, скорѣе, вазы въ аѳонскихъ обителяхъ.

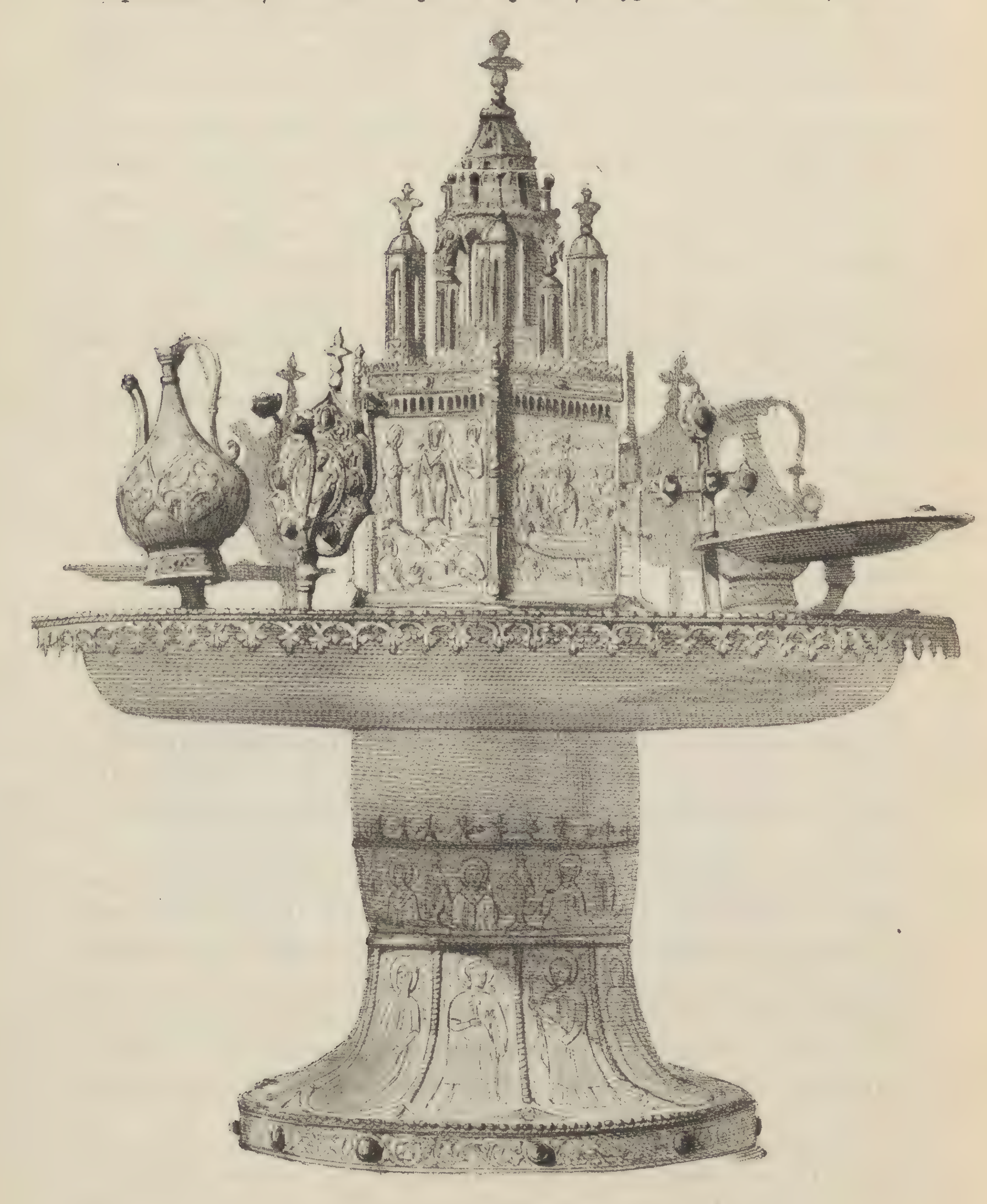
Въ этихъ блюдахъ на Аѳонѣ совершается благословеніе хлѣбовъ на великіе праздники во время всенощнаго бдѣнія: выносятся пять хлѣбовъ, пшеница, вино и елей передъ шестопсалміемъ; обрядъ позднѣйшаго монастырскаго происхожденія и изукрашенныя блюда принадлежатъ чаще соборамъ бывшихъ монастырей. Такое блюдо (рис. 89) для благословенныхъ хлѣбовъ имѣется въ Лаврѣ св. Аѳанасія [3]) отъ 1677 года, вкладъ клисіарха Григорія изъ Филиппополя, богато изукрашенное, изъ серебра, съ одною башенкою посреди чаши, какъ бы готической формы, съ шатровымъ верхомъ и 4 башенками поверхъ четырехсторонней башенки, покрытой чеканными изображеніями: праздниковъ, въ канунъ которыхъ совершается благословеніе, *Преображенія*, *Успенія Б. М.*, *Снятія со Креста*, *Троицы*, съ греческими надписями; на ножкѣ въ 8 отд. изображены погрудно: Николай, Аѳанасій, Антоній, Спиридонъ, Василій, Пигасій, Аѳанасій, Кириллъ, также съ греческими надписаніями именъ. Точно такъ же на подножіи, по отдѣльнымъ лепесткамъ цвѣточной базы изображены уже во весь ростъ фигуры. Изображенія эти, сопровождаемыя по обѣ стороны греческими надписями, представляютъ любопытнѣйшее соединеніе западнаго южно-германскаго готическаго пошиба съ византійскими типами и по самой рѣдкости заслуживаютъ вниманія: св. Авксентій, Евгеній, Мардарій, Георгій, Прокопій, Ѳ. Тиронъ, Ѳ. Стратилатъ, Димитрій, Георгій, Евстратій. Употребленные здѣсь цвѣта финифти зеленый и синій, цвѣтки и гранаты; по бордюру бирюзовая финифть, фонъ изъ саженаго бисеру, флаконы украшены бирюзовою и синею финифтью. Внутри блюда чеканены Праздники Господ., кругомъ надпись съ годомъ ͵αχοζ Марта 20, клисіарха Григорія изъ гор. Фи-

1) Всѣ эти данныя точно сообщаетъ сочиненіе Рого́ де Флёри, но на стр. 191 представляетъ смѣшеніе, которое должно отмѣтить: а именно къ числу блюдъ для благословеннаго хлѣба отнесена и *артосная панагія* со славянскими надписями, нами ниже описываемая и изображенная также въ данномъ сочиненіи на табл. 183.

2) Rohault de Fleury, *La Messe*, V, pl. 184.

3) Фот. Сев., альбомъ 50, лл. 5, 6, 7. Рисунокъ взятъ изъ изданія Rohault de Fleury, *La Messe*, vol. V, pl. 435.

липпополя. Столь же важна и любопытна орнаментика чаши: готическая форма башенки, вѣнечной открытой аркады, ажурныхъ пальметтъ; визан-



89. Блюдо для благословенія хлѣбовъ въ Лаврѣ.

тійскіе типы святыхъ отшельниковъ и святителей, восточный рисунокъ

орнаментовъ на фляжечкахъ и чисто народная, югославянская техника скани съ финифтью въ разводахъ по нижнему бордюру ножки.

Другое аѳонское блюдо[1]) или, точнѣе, чаша, для благословеннаго хлѣба, имѣетъ видъ большой цвѣточной чашечки и сдѣлана изъ серебра со всѣми мелкими подробностями. Чаша по бордюру и по ножкѣ украшена травными разводами, довольно характерными для южно-балканскаго художества XV—XVI столѣтій.

Затѣмъ внутрь этой чаши устанавливается серебряный ажурный кувуклій о 8 сторонахъ съ 8 открытыми арочками; колонки и комары украшены припаянными вытиснутыми изъ листоваго серебра травными разводами и фигурками Святыхъ, съ 8 маленькими (романскими) башенками и среднимъ ажурнымъ шатровымъ верхомъ, на которомъ поверхъ конуса утвержденъ орнаментальный крестъ. Къ чашѣ принадлежатъ четыре крохотныя серебряныя сулеи или фляжечки, съ крышечками, употребительныя для вина и елея, и ставящіяся по краямъ чаши.

Вещь эта также относится къ любопытному и пока мало извѣстному южно-европейскому народному художеству, державшемуся въ области Балканскаго полуострова, Венгріи и отчасти западной Австріи, въ теченіе XIV—XVI столѣтій.

Предметомъ особаго интереса было бы узнать, гдѣ и сколько сохранилось на Аѳонѣ въ ризницахъ *древней поливной посуды*, изъ того типа, который въ послѣднее время открытъ въ такомъ обиліи среди находокъ и въ раскопкахъ по всѣмъ берегамъ Средиземнаго моря и у насъ въ частности по берегамъ Кавказа, Крыма и Волги, а въ отдѣльныхъ вещахъ можетъ быть прослѣженъ до Кіева и Смоленска[2]). Примыкая своими связями къ древне-восточной и греческой поливной посудѣ, фабрикація которой установилась, какъ принято нынѣ полагать, въ Александріи уже въ III вѣкѣ до Р. Х., эта вторая вѣтвь, насколько удалось доселѣ заключить, сосредоточивалась почти исключительно въ области греко-восточной культуры, не заходя далеко на западъ, но за то распространяясь повсюду на передне-азіатскомъ востокѣ, вплоть до средней Азіи. Что Персія принимала важнѣйшее участіе въ этой фабрикаціи, можно было догадываться съ самаго начала, какъ и о томъ, что вся эта индустрія должна была стоять въ нѣкоторой связи съ китайскою керамикою. Предѣлы во времени не менѣе велики, но въ этомъ отношеніи и теперь можно видѣть, что главнымъ періодомъ по обилію находокъ является время утвержденія арабской торговли въ восточной Европѣ и въ Малой Азіи, а потому, понятно, можно было разсчитывать найти по-

1) Фот. Севастьянова, альбомъ 50, л. 4.

2) *Русскіе клады*, стр. 36—42, рис. 9—23.

добную посуду и на Аѳонѣ. Ожиданія оправдались. А именно, вся наружная часть ексонартэкса или внѣшней, пристроенной къ собору паперти, *въ Иверѣ* украшена вмазанными между арокъ въ мѣстахъ надъ такъ наз. замкомъ, подобными издѣліями поливы, какъ-то: блюдами, чашками и флягами, укрѣпленными въ стѣнѣ крестообразно, чтобы составить цвѣтную выкладку, въ родѣ орнаментальной мозаики. Отдѣльные предметы этого рода встрѣчаются въ Лаврѣ Аѳанасія и въ другихъ аѳонскихъ обителяхъ, въ украшеніяхъ часовенъ, кладбищенскихъ церквей и пр., а обычай этотъ удостовѣренъ путешественниками и въ Греціи. Стало быть, церкви Италіи (упомянемъ особенно базилику S. Pietro in Grado въ окрестности Пизы, по дорогѣ къ морскому берегу) не представляютъ въ данномъ случаѣ чего либо оригинальнаго. Въ Иверѣ орнаментація составляется изъ трехъ предметовъ: блюдъ, чашъ и сулей, и эти послѣднія вставлены въ особыя ниши, чѣмъ и подчеркиваютъ свое восточное происхожденіе. Нартэксъ построенъ въ 1650 году, а поливныя издѣлія показались намъ разныхъ временъ, отъ XIV до XVI столѣтія включительно. Многія вещи прекрасной работы, украшены травами, цвѣтами, разводами, геометрическими рисунками, общаго синяго, голубаго и желтаго цвѣтовъ, по бѣлому фону. Все имѣетъ прямое декоративное достоинство. Особо показалось намъ интереснымъ одно блюдо съ двумя звѣрями, напомнившими издали блюдо, извѣстное между персидскими. Наконецъ, въ лаврской ризницѣ сохранилось нѣсколько большихъ блюдъ, извѣстныхъ подъ именемъ vieux celadons и принадлежащихъ къ типичному роду китайскаго фаянса, но, по всей вѣроятности, относящихся къ персидскимъ подражаніямъ этого рода, составлявшимъ предметъ производства въ Персіи въ XV и XVI столѣтіяхъ.

Изъ монументальныхъ произведеній рѣзьбы по металлу выдѣляются на первомъ мѣстѣ, какъ историческій памятникъ, *рѣзныя бронзовыя двери* (табл. XXXVIII) Ватопедскаго собора, неизвѣстнаго происхожденія, но, очевидно, работы константинопольскихъ мастерскихъ конца XIV или первой половины XV вѣка. Можно полагать, что и дверь Ватопеда была даромъ того же Мануила Палеолога (1391—1425). Дверь эта выполнена простою рѣзьбою вглубь металла и рѣзьба эта ничѣмъ нынѣ не заполнена, ни инкрустаціями золота, серебра или олова по дамасскому и древнему византійскому способу, но ранѣе была затерта красною мастикою, и хотя этотъ способъ украшеній менѣе сложенъ, однако требуетъ большей строгости и точности рисунка. Очевидно, рѣзьба здѣсь дополнена ковкою. Посреди, на обѣихъ створкахъ двери укрѣплены двѣ литыя высокія пластины съ изображеніемъ *Благовѣщенія* Пресвятыя Дѣвы, въ переводѣ, почти тождественномъ съ описанными ранѣе мозаическими фигурами этой сцены въ самомъ храмѣ Ватопеда, но въ готическихъ арочкахъ. Затѣмъ поверхность обѣихъ створокъ подѣлена

на четыре поля, съ промежуточною широкою орнаментальною полосою, состоящею изъ декоративныхъ флероновъ и ромбовъ. Каждое поле также состоитъ изъ декоративной каймы, наполненной подобными же флёронами геометрическаго типа (вязла) съ аканѳами, кринами, розетками, пальметками или даже штучнымъ наборомъ внутри. Внутри этой каймы находятся три орнаментальныя полоски; двѣ крайнихъ наполнены разводами, образующими кружки, въ которыхъ 32 раза повторены эмблемы (гербы?) *двуглаваго орла* и *василиска* — дракона съ крыльями, львиными лапами и завившимся хвостомъ ящера (но безъ вѣнца на головѣ); средняя же полоска (не всегда на мѣстѣ, такъ какъ вся дверь состоитъ изъ мелкихъ пластинокъ, подвергшихся перекладкѣ и даже укороченію одного ряда съ боковъ)[1]) представляетъ уже рисунокъ совершенно иной схемы и инаго, не византійскаго стиля, но западнаго: на распуколкѣ лиственной или цвѣтной почки стоятъ двѣ птички и, обернувшись головами въ стороны, клюютъ плоды. Послѣдній рисунокъ близко напоминаетъ венеціанскія и флорентійскія ткани.

90. Иверъ. Инкрустированная дверь 1589 г.

Предметы церковной утвари на Аѳонѣ, исполненные мелкою рѣзьбою, чаще всего ажурнымъ, прорѣзнымъ способомъ, чрезвычайно многочисленны, но, за немногими исключеніями, или ограничены простѣйшею орнаментаціею, выполненною по шаблонамъ, или же не принадлежатъ къ собственнымъ грековосточнымъ работамъ, какъ напр. извѣстные *хоросы*, исполнявшіеся въ Германіи. Большинство дверей и вратъ церковныхъ, какъ равно: каѳедръ, налоевъ и вообще предметовъ церковной утвари изъ дерева, украшено

1) Эта перекладка, съ дополненіемъ 8 новыми пластинками, была предпринята, очевидно, въ 1704 году, когда внѣшній нартэксъ, бывшій ранѣе открытымъ, съ промежуточными мраморными низкими баллюстрадами между колоннъ, былъ задѣланъ стѣнами, промежъ колоннады, и дверь внутренняго нартэкса была перенесена во внѣшній, а такъ какъ мѣсто для нея здѣсь оказалось немного ўже, то рядъ пластинокъ былъ укороченъ и даже обрѣзанъ съ боку, по обычной небрежности монашества къ художественнымъ памятникамъ.

инкрустаціею по греко-восточному (см. рис. 90) способу штучнымъ наборомъ изъ деревянныхъ шашекъ, пластинокъ перламутра, кости и пр., что даетъ богатый матеріалъ для исторіи кустарной промышленности на Балканскомъ полуостровѣ съ XVI вѣка до послѣдняго времени.

VII.

Древнія шитыя ризы и облаченій аѳонскихъ обителей. Завѣсы царскихъ вратъ. Воздухи. Происхожденіе плащаницы. Историческій подборъ плащаницъ въ монастыряхъ и церквахъ Македоніи, Аѳона, Буковины и Россіи.

Приступая къ обозрѣнію и оцѣнкѣ замѣчательнаго и въ бытовомъ и въ художественномъ отношеніяхъ отдѣла *древнихъ церковныхъ облаченій* и вышивокъ, скажемъ кратко, что это, прежде всего и по преимуществу, отдѣлъ неизвѣстный. Насколько именно эта часть ризницъ мало доступна на Аѳонѣ, можно судить по примѣру Ивера, въ которомъ намъ такъ и не удалось видѣть собственной ризницы. Нѣкоторыя причины этого понятны: на Аѳонѣ ризы являются столь чисто служебнымъ дѣломъ, что монашеству вообще, ризничему въ частности, непріятно показывать иной складъ старыхъ и ветхихъ облаченій, и удается это только послѣ многихъ просьбъ и завѣреній. Обители гордятся своими облаченіями и на праздникъ свой устраиваютъ такія же выставки, какъ бывало нѣкогда въ Византіи и какъ доселѣ еще дѣлается въ Италіи въ церквахъ. Но по тому же самому обители не желаютъ, чтобы паломники видѣли и обратную сторону. Съ другой стороны, шитыя ризы и церковные покровы встрѣчаются, главнымъ образомъ, поблизости дворовъ, и Аѳонъ пріобрѣталъ драгоцѣнные предметы только въ видѣ присылокъ отъ царей и патриціевъ, со времени же паденія Византіи—изъ древней Руси и Молдавіи. Все это, однако, не могло залеживаться, и потому не мыслимо ожидать тамъ обильныхъ древностей этого рода. Безконечныя и притомъ ночныя аѳонскія службы способствуютъ быстрому износу облаченій, а монашество никогда не цѣнило старины, хотя бы художественной, отчасти потому, что старина не составляетъ для него дорогой рѣдкости и окружаетъ его отовсюду, а привычка обставлять службу всякою пышностью находитъ себѣ поддержку въ соперничествѣ. Шитыя облаченія пропадали, между прочимъ, отъ своей собственной мишуры, а различныя восточныя ткани, нами столь цѣнимыя по ихъ большой рѣдкости, исчезали потому, что онѣ на востокѣ этой рѣдкости не составляли. Такимъ образомъ, когда на католическомъ западѣ почти каждый епископскій городъ сохранилъ и древнія облаченія, нерѣдко добытыя съ великими трудами, привезенныя крестоносцами и еще въ тѣ времена завѣщанныя на вѣчное храненіе обители или

собору, а въ мелкіе, но рѣдкіе и цѣнные куски восточныхъ тканей завертывали привезенныя съ востока же мощи или иную святыню, здѣсь, на Аѳонѣ, условія были обратными. Вотъ почему можно сомнѣваться въ существованіи на Аѳонѣ особо рѣдкихъ по древности ризъ и тканей, восходящихъ ко временамъ св. Аѳанасія, и ограничить, за немногими исключеніями, запасъ, нынѣ имѣющійся, только позднѣйшею эпохою, начиная съ XV вѣка.

Образцовымъ запасомъ такого рода можетъ служить Лаврская ризница, извѣстная по слухамъ и всему Аѳону своимъ богатствомъ. Хотя эта ризница помѣщается въ одной комнатѣ или, вѣрнѣе, отдѣленіи того сарайчика, въ которомъ продолжаетъ истлѣвать и библіотека, однако, нашъ самый поверхностный осмотръ ея занялъ болѣе четырехъ часовъ, при чемъ присутствовали три выборные старца, и ничего нельзя было ни записывать, ни отмѣтить, а уже послѣ пришлось записать себѣ кое-что на память. Эта ризница есть богатѣйшій складъ дорогихъ тканей и парчей *за три послѣдніе вѣка*. Мы видѣли тамъ болѣе дюжины вышитыхъ *орарей*, съ прекрасно исполненными фигурами и погрудными изображеніями въ кругахъ съ Господскими праздниками, отъ XVI и XVII вѣковъ. Еще больше и не менѣе трехъ дюжинъ было тамъ шитыхъ *епитрахилей*, съ обычными полнофигурными изображеніями, нерѣдко вызывавшими у зрителей изъявленія восторга. Тамъ было много великолѣпныхъ *саккосовъ* изъ лучшихъ брокатовъ и парчей европейскихъ фабрикъ. Пышныя *митры* съ драгоцѣнными камнями и еще болѣе дорогими эмалями и финифтями по золоту. На одной митрѣ эмали французской работы, другая митра, очевидно, изъ Россіи. Мы разсматривали, съ нѣкоторымъ утомленіемъ, полсотни *воздуховъ*, которые надо было однако всѣ пересмотрѣть, такъ какъ иначе нельзя было бы добраться до того, что лежало ниже ихъ. Но по этимъ воздухамъ можно было бы написать исторію шелковыхъ тканей за три послѣдніе вѣка. Но было также много кусковъ, относящихся еще къ XIV и XV столѣтіямъ, передѣланнымъ на воздухи изъ болѣе крупныхъ покрововъ. Между ними есть и лучшіе сорта венеціанскихъ и генуэзскихъ бархатовъ, и дамасскихъ шелковъ, и кусковъ древняго пурпура еще *коричневаго* цвѣта. Болѣе десятка палицъ съ вышитыми изображеніями Спасителя, Успенія и пр. Одна за другою являлись *плащаницы*, кажется, поновѣе прочихъ, но многія еще съ историческимъ изображеніемъ «Положенія во гробъ». Тамъ были, наконецъ, рѣдкостныя во всѣхъ отношеніяхъ *Катапетасмы* или завѣсы для царскихъ дверей, и шитыя, и просто изъ парчевыхъ матерій, и шелковыя, нерѣдко китайскихъ шелковъ. Все это, должно замѣтить, было превосходной сохранности, или освѣжено и поновлено чисткою, и, видимо, все рухлое и обветшалое удалено изъ этого отборнаго склада. Но гдѣ спрятана эта выдѣленная рухлядь, намъ сказать не пожелали. Тутъ же хранились до 15 рѣз-

ныхъ аѳонскихъ крестовъ, русское Евангеліе Екатерининскаго времени и т. под., потиры, дискосы, кресты напрестольные со сканью и финифтью, частью уже извѣстные въ фотографическихъ снимкахъ экспедиціи П. И. Севастьянова. Здѣсь же мы увидѣли пресловутую великую драгоцѣнность Лавры Аѳанасія—мнимый *саккосъ императора* Никифора Ѳоки, по преданію, передѣланный изъ военнаго плаща—мантіи этого царя. На самомъ дѣлѣ это обыкновенный саккосъ XVI вѣка, изъ золотной парчи, починенный посреди вставкою дорогого куска съ великолѣпными вышитыми цвѣтами, какъ намъ помнится, французскаго рисунка. Эта прекрасная сама по себѣ вещь не имѣетъ, однако, никакого историческаго значенія.

Вполнѣ подобна этому саккосу и даже, по нашей догадкѣ, составляетъ, быть можетъ, одно съ нимъ облаченіе, *митра*, будто бы бывшій прежде *вѣнецъ* того же императора въ той же Лаврской ризницѣ, показываемая всѣмъ на праздникъ ея 15 іюля. Митра современна саккосу или немного позже его сдѣлана. Причина, почему лаврское монашество остановилось именно на ней, въ своихъ желаніяхъ, чисто греческаго свойства, имѣть реальный знакъ исторической дружбы императора съ первымъ игумномъ Лавры, заключается въ небольшой детали этой митры: по ея низу, также износившемуся, нашитъ металлическій, очень грубый и сдѣланный изъ позолоченнаго серебра вѣнчикъ. На вѣнчикѣ укрѣплена бляшка въ видѣ орла, украшенная алмазами или бриліантами. Вѣнчикъ составленъ изъ листьевъ, загнутыхъ вдоль козыря, и рисунокъ ихъ намъ показался не имѣющимъ ничего общаго съ древностью. Не можемъ поручиться за всѣ подробности своего описанія, но даже парча митры показалась намъ плохою и позднею, какъ и вся эта легендарная исторія прямою баснею, изобрѣтенною въ прошломъ вѣкѣ для паломниковъ.

Очевидно, кромѣ Лавры Аѳанасія, богаты и ризницы Ватопеда, Ивера и многихъ обителей, но въ силу указанныхъ нами условій самаго существованія аѳонскихъ ризницъ, нельзя ожидать въ ближайшемъ будущемъ даже раскрытія, не только изданія ихъ драгоцѣнностей, столь ревниво оберегаемыхъ обителями отъ посторонняго взора. Между тѣмъ, нельзя отрицать высокаго историческаго интереса всѣхъ подобныхъ собраній на греческомъ Востокѣ: простое сопоставленіе аѳонскихъ облаченій съ сирійскими или коптскими пролило бы свѣтъ на глухую тьму, закрывающую отъ насъ исторію восточной церкви въ ея бытовыхъ источникахъ. Интересъ здѣсь двоякій, ради самой восточной церкви, которой быта въ древнѣйшемъ періодѣ мы не знаемъ, и ради вопроса объ ея бытовыхъ и обрядовыхъ отношеніяхъ къ церкви римской въ періодъ до ея отдѣленія. Мы слышимъ напр. какъ научное положеніе, установленное самимъ Дж. Б. де Росси, что римская церковь до VI вѣка не имѣла особыхъ облаченій или не различала одежды

своихъ служителей отъ обыкновенной, всѣми носимой, что въ самой Константиновской церкви не было будто бы обрядовыхъ облаченій, и св. Сильвестръ служилъ въ одеждѣ свѣтскаго знатнаго лица. Этимъ, будто бы, объясняется возможность изображенія на диптихахъ римскаго папы въ инсигніяхъ консула. Пусть это общее положеніе грѣшитъ излишнимъ и преждевременнымъ обобщеніемъ, такъ какъ и въ римской археологіи по этому вопросу едва начаты (Вильпертомъ) научныя изслѣдованія и поставлены первыя вѣхи отъ античной древности къ средневѣковому періоду, все же изъ этого положенія естественно проистекаетъ постановка соотвѣтственнаго вопроса и для древностей церкви греко-восточной. Правда, поступать по указаніямъ католико-протестантскихъ словарей, т. е. принимать для древнехристіанскаго періода только данныя римской древности, какъ будто Востока въ это время не было, или онъ ничѣмъ не отличался отъ запада, нынѣ становится невозможнымъ, хотя западные ученые жалуются на то, что Востокъ, который считается (у нихъ) хранящимъ, *по крайней мѣрѣ*, внѣшнія формы примитивныхъ традицій, не былъ «вѣрнымъ стражемъ оригинальныхъ типовъ церковныхъ облаченій». [1]) Правда современная фелонь (подзне-греч. φενόλιον) представляетъ спереди только короткую пелерину, тогда какъ древняя представляла собою колоколо-образную одежду; *amictus* на Востокѣ, кромѣ развѣ коптовъ, совершенно отсутствуетъ; но *стихарь* = *alba*, по русскимъ образцамъ, сопоставляется непосредственно съ древнѣйшими памятниками запада, хотя и измѣнился соотвѣтственно въ характерѣ ткани и цвѣта; *орарь* (съ IV вѣка) приблизительно отвѣчаетъ *столѣ*, *поручи* = ἐγχείριον = *manipulum* = *sudarium*; *саккосъ* = *далматика*.

Далѣе, пересматривая древнія византійскія описи, [2]) до насъ дошедшія въ столь маломъ числѣ и еще въ меньшемъ числѣ изданныя, мы находимъ, что и въ древности обиходный составъ ризницъ былъ ограничиваемъ слѣдующими ризами, облаченіями и церковными покровами: это были *воздухи златотканные* (ἀὴρ χρυσοράντισσος) и *покровы для потира и дискоса* (ποτηροκαλύμματα), также украшенные шитьемъ (κεντητά); далѣе *индитіи* для престола, наиболѣе драгоцѣнныя, иногда изъ царскихъ тканей, пурпуровыхъ, съ вытканными звѣрями, грифами и орлами, нерѣдко изъ цѣльнаго куска, въ воспоминаніе ризы Христовой нешвенной съ надписями и пр. и менѣе драгоцѣнныя, но изъ дорогихъ тканей индитіи для жертвенника; *пелены и платна* (βλαττία) [3]) или *передники*, употребляемые для подвѣши-

1) Rohault de Fleury, *La Messe*, VII, p. 181.

2) Ch. Diehl, *Le Trésor de Patmos au XIII S. Byzant. Zeitschr.* 1892, p. 513—514. *Акты Пантелеймоновскаго монастыря*, Опись 1149 г. Sathas, *Bibl. m. aevi*, I, 47—51, 68.

3) Древнѣйшее значеніе словъ βλαττίον, βλαττα, blatta, конечно, пурпурная, шелковая матерія, кусокъ пурпурной ткани, но съ теченіемъ времени четыреугольный шелковый пла-

ванія къ святымъ иконамъ спереди, для покрыванія налоевъ (βλαττίον τῆς προσκυνήσεως) и снабженныя, вѣроятно, въ этомъ случаѣ, шитыми и плетеными широкими коймами (ναρθηκωτὸν πλεκτὸν), изъ шелку, съ надписями, съ шитьемъ, и простыя *коймы* καταβλαττίον пурпурныя для подвѣски и украшенія снизу; подобныя имъ *полотенца*, *ручники*, *утиральники*, длинныя (λωρωτὰ) и узкія, шелковыя, съ украшеніями; затѣмъ уже немногія ризы и облаченія: *епитрахили*, шитыя, фигурныя, *наручи или поручи*—ἐπιμανίκια, *набедренники и палицы* ἐπιγονάτια, шитыя, фигурныя, *омофоры* и пр.

Въ описяхъ не встрѣчаемъ *завѣсъ*, *плащаницъ*, *стихарей* и *фелоней*: первыя двѣ въ ризницахъ не хранились, вторыя рѣдко украшались особо дорогимъ, фигурнымъ шитьемъ.

Въ обители *Хиландарской* хранятся двѣ великолѣпныя *катапетасмы* или *завѣсы сербская* и *русская*, первая XIV вѣка, вторая XVI столѣтія, обѣ одинаково достойныя быть представителями этого, нѣкогда значительнаго рода церковной утвари, но со времени введенія сплошныхъ иконостасовъ и высокихъ царскихъ дверей, утратившаго фигурныя украшенія и, вмѣстѣ съ ними, свое прежнее значеніе. Тѣмъ болѣе можно пожалѣть, что монастырскія нужды и монашеское равнодушіе допускаютъ тлѣніе и разрушеніе драгоцѣнныхъ покрововъ въ сырой, не отапливаемой и полной вѣковой пыли ризницѣ, болѣе напоминающей сарай и нынѣ служащей также библіотекою. Уже и теперь каждое развертываніе скрученныхъ, за неимѣніемъ мѣста, въ трубку, завѣсъ не обходится безъ разрушенія истлѣвшихъ частей, а скоро, быть можетъ, и самая основа начнетъ распадаться. И такъ какъ сербская завѣса, какъ то удостовѣрено еще памятью многихъ монаховъ, служила завѣсою на царскихъ дверяхъ собора, то мы и совѣтовали вновь пристроить завѣсу къ прежнему мѣсту, въ расчетѣ, что она на царскихъ дверяхъ вѣрнѣе сохранится.

Сербская завѣса (табл. XXXIX) снабжена по сторонамъ Спасителя слѣдующею надписью: «от скврьнныхъ устъ нь от мрьскаго срдца от нечистаго езыка от душе скврьнные прими мление о христе мои и не отрини мене рабу свою ни яростию твое вдко обличи мене вь час исхода моего ни гнѣвомь твоимь покажи мене вь день пришьствия твоего прежде бо суда твоего господи осуждена есмь сьвѣстию моею ни едина надежда нѣсть вь мнѣ спасения моего аще не благоутробие твое побѣдить множьства безаконии моихь тѣмже молю те незлобиве господи ни малое сие приношение отрини яже приношу святому храму прѣчистие твоее матере и надежде мое богородици хиландарскои. вѣру бо вьсприехь вьдовичю принесшую ти двѣ

токъ = пелена, платъ сталъ синонимомъ всякаго куска ткани дорогой въ небольшомъ размѣрѣ. Доказательство въ текстѣ описи Патмоса: βλαττία ἤτοι ἐμπροστάλια τῶν ἁγίων εἰκόνων.

петѣ господи. сице азь сие принесохь недостоинаа раба твоа о владычице ефимия монахіи: дьщи господина ми кесара воихне лежещаго здѣ нѣкогда же деспотица... и приложи се сие катапетазмо храму прѣчистые богородице хиланадарские вь лѣто ,sцз (6907) индиктионь И. и кто.... отнети от храма прѣчистые богородице хиландарские да е отлучень единосущние и нераздѣлимие троице. и да му е супьрница прѣчиста богомати хиландарска въ день страшнаго испытания. аминь». Надпись была разобрана и издана [1]) и, согласно указаніямъ славистовъ, представляетъ любопытный памятникъ. Монахиня Евфимія была женою кесаря и деспота Углѣши, правившаго въ области до Солуня и погибшаго на Марицѣ въ 1371 году. Упомянутый въ надписи Воихна былъ «намѣстой управитель Драме и околныя земаля у Македоніи» между 1369 и 1371 годами, имѣлъ титулъ кесаря—въ данное время третій рангъ послѣ василевса (деспотъ, севастократоръ и кесарь).

Завѣса исполнена по малиновому атласу, затканному флеронами, шита золотомъ, голубымъ и малиновымъ шелками, серебромъ, частью коричневымъ и чернымъ шелкомъ; волосы выполнены лиловымъ или пурпурнымъ, сильно потлѣвшимъ и выпавшивъ шелкомъ. Волосы Спасителя, поверхъ темнолиловаго шелка, вышиты золотистымъ шелкомъ, рядами, также сдѣланы и волосы ангеловъ и святителей, только рѣже. Христосъ, какъ великій архіерей, имѣетъ золотой нимбъ, облаченъ въ серебряный омофоръ съ золотыми крестами, серебряный саккосъ съ золотыми же крестами и голубымъ подбоемъ, серебряный стихарь и золотые наручи. Ангелы представлены въ золотыхъ оплечьяхъ съ камнями, на рукавахъ золотые налокотники съ камнями, и въ серебряныхъ стихаряхъ; складки выполнены то золотомъ, то краснымъ и голубымъ шелками. Святители изображены въ серебряныхъ фелоняхъ съ серебряными же омофорами, епитрахили шиты золотомъ и шелками, краснымъ и голубымъ.

Переходя къ характеру изображенія, замѣчаемъ, что завѣса воспроизводитъ, видимо, древній образецъ, какъ видно по торжественному, крайне сухому и схематическому рисунку. Пропорціи такъ невѣроятно удлинены, что, очевидно, исполнители имѣли на образчикъ прорись иконы, хотя большой, но все же болѣе квадратной (мѣстной) и не годившейся для продолговатой завѣсы. Но если исключить изъ поля зрѣнія уродливость вытянутыхъ фигуръ и принимать только въ расчетъ типы и цѣлое, то можно было бы назвать всю икону грандіозною завѣсою, напоминающею намъ, чѣмъ могли быть исчезнувшіе древніе византійскіе оригиналы. Наиболѣе замѣчателенъ ликъ Спасителя, еще разъ намъ свидѣтельствующій, что современная архео-

1) «Гласникъ» 1753, V, стр. 298—299. Никифора Дучича, *Книжевни радови*, книга 4, Биоград, стр. 63—64.

логія не знаетъ важнѣйшихъ византійскихъ ликовъ. Въ этомъ ликѣ столь же характерны густые свѣтлорусые волосы (ср. волосы у Спасителя на мозаикахъ Константинополя и Италіи XII вѣка), сколько очеркъ лица и едва опушающая щеки борода. Христосъ благословляетъ тройнымъ, но не именословнымъ сложеніемъ перстовъ, какъ Вседержитель, что въ иконографическомъ смыслѣ является смѣшеніемъ. Типы Василія Великаго и Іоанна Златоуста сохранили каноническія черты и отлично переданы. Въ рукахъ у святителей свитки развернутые (что выполнено неудачно, такъ какъ руки вышли крошечными), и на нихъ, въ соотвѣтствіи съ литургическими идеями, въ завѣсѣ выраженными, написано: у Златоуста: «никто же достоин от свезавшихъ со пльтскыми похотми и сластми приходити или приближатисе или служити»; у Василія: «владыко отче щедрот...» Въ заключеніе обратимъ вниманіе на любопытную орнаментику саккоса: шитье воспроизводитъ металлическую скань, напоминающую сканныя украшенія Мономаховой шапки, что имѣетъ для насъ свой особый большой интересъ, по предполагаемымъ отношеніямъ славяно-балканскаго народнаго искусства къ этому памятнику.

Русская завѣса Хиландара [1]) (табл. XL) замѣчательна многими пунктами сходства съ сербскою, будучи, однако, на полтора вѣка позже первой: сторона древнерусскаго искусства въ XVI столѣтіи весьма важная. Особое значеніе получаетъ эта завѣса, какъ вкладъ царицы Анастасіи, первой супруги Грознаго. Завѣса сдѣлана въ 1556 году, уже въ 1559 году Анастасія болѣла, а въ 1560 г. скончалась. На завѣсѣ читается надпись крупною вязью: «Божіею милостію и пречистыя владычици нашея богородици помощію повелѣніемь благовѣрнаго и христолюбиваго царя государя и великаго князя ивана василіевича самодръжца великіа русиа володимерскаго московскаго. новоградцкаго. казанскаго. смоленскаго. югорскаго. пермьскаго. вятцкаго. болгарскаго и иных здѣлана катапетасма сіа в преименитом градѣ москвѣ въ КВ-е лѣто государства его а в ѳ҃ лѣто царства его в светъю гору в хиландар монастырь сербьскии при его благовѣрнои царице великои кнагини анастасии и при их синѣ благородном царевичѣ иванѣ ивановичѣ в лѣто 7064 месеца ноамбриа 20.» По В. В. Стасову, на основаніи лѣтописи, сдѣлана между дек. 1554 и ноябремъ 1556. Завѣса шита по дымчатому брокату венеціанскихъ фабрикъ, затканному густо цвѣтами, золотомъ, серебромъ, шелками: голубымъ, малиновымъ, краснымъ и золотистымъ, послѣднимъ сплошь всѣ лики. Работа исполнена въ царскихъ мастерскихъ, а знаменили, очевидно, первые иконописцы двора, такъ какъ и

---

1) Издана впервые при VI вып. Извѣстій Русскаго Арх. Общества, по прориси, снятой въ величину оригинала въ коллекціи П. И. Севастьянова, съ замѣткою В. В. Стасова, стр. 534—541, въ «Собраніи сочиненій В. В. Стасова», т. I, стр. 95—100.

общее исполненіе и всѣ детали могутъ быть названы верхомъ совершенства. Начнемъ съ общаго.

Древнехристіанскія темы для завѣсъ, какъ напр., Христосъ, дающій законъ Петру и Павлу, а равно и литургическія, какъ въ сербскомъ памятникѣ, замѣнены здѣсь обычною темою—Деисусомъ, т. е. изображеніемъ Спасителя съ Божіею Матерью и Предтечею, наиболѣе пригоднымъ для иконостаса, какъ образъ моленія. Но этотъ образъ видоизмѣненъ съ явнымъ ущербомъ точнаго смысла иконографическаго. Спаситель представленъ здѣсь, какъ Великій Архіерей, и надъ нимъ имѣется надпись: «Ты іерей во вѣкъ по чину Мельхиседекову», и потому Христосъ представленъ въ саккосѣ, благословляющимъ именословно обѣими руками. Однако священнослуженіе новаго Мельхиседека совершается не у престола земной церкви и не на землѣ, а на небесахъ, такъ какъ подъ ногами Спасителя изображенъ серафимъ въ облакѣ и предстоящіе стоятъ также на облакахъ. Столь же непонятное значеніе въ иконографическомъ смыслѣ имѣютъ два архангела: Михаилъ и Гавріилъ, слетающіе ко Христу съ небесъ, неся орудія страсти: крестъ, копіе и трость съ губою.

По каймѣ размѣщены въ тридцати кругахъ погрудныя изображенія апостоловъ, пророковъ и святыхъ, прекрасно выполненныя. Посреди всѣхъ Образъ Великой Панагіи (Знаменія Б. М.)—Богородицы молящейся съ воздѣтыми руками и съ Младенцемъ на лонѣ въ кругу, а по сторонамъ фигуры: Давида и Соломона, Исаіи (надпись: «видѣхъ Господа сѣдяща на престолѣ») и Иліи («ревнуя поревноахъ»), Захарія («благословенъ еси Господи») и Даніилъ («азъ видѣхъ дондеже»). Апостолы Петръ и Павелъ. Святители: Василій и по другую сторону Николай Ч., Петръ митрополитъ московскій и Савва сербскій, митрополиты Алексѣй и Іона, Леонтій Ростовскій и Іоаннъ Новгородскій, князь Владиміръ и царь Константинъ, вм. Георгій и Димитрій, Борисъ и Глѣбъ, преп. Іоаннъ Лѣствичникъ и Аѳанасій Аѳонскій, Антоній и Ѳеодосій Печерскій, Симеонъ сербскій (отецъ преп. Саввы) пред. Сергій Чудотворецъ, наконецъ Св. царица Елена (по матери царя) и преп. Анастасія.

Въ этомъ отношеніи замѣчается и много сходства съ плащаницею князя Владиміра Андреевича: необыкновенная тщательность и мелкая отдѣлка всѣхъ одеждъ, тканей и ризъ, коронъ, шапокъ и клобуковъ. Та же слащавость въ общемъ благолѣпіи ликовъ, мягкая округлость чертъ, преувеличенная экспрессія умиленія и прочіе недостатки древнерусской иконописи, истощавшейся въ безжизненномъ повтореніи одного цикла идей и формъ. Если въ иконографическомъ отношеніи замѣчается здѣсь извѣстный безпорядочный наборъ эмблемъ и символическихъ подробностей, не уживающихся другъ съ другомъ, то и въ орнаментаціи находимъ или повтореніе

все тѣхъ же рѣшеточекъ, шахматныхъ полей кружковъ, гаммоидальныхъ и крещатыхъ мантій. Князь Владиміръ имѣетъ шубу, крытую дорогою камчатною тканью съ плющевымъ рисункомъ, но даже эта деталь взята не изъ русскаго быта, а повторена по греческимъ рисункамъ, въ которыхъ воспроизводится уже реальная византійская ткань съ плющами (κισσόφυλλα).

Завѣса, показываемая въ *Ксиропотамѣ*, исполненная въ 1673 году, должна воспроизводить, какъ можно было бы думать, древній уничтоженный (?) оригиналъ замѣчательной византійской катапетасмы. Но на ней изображены императоры Андроникъ и Романъ, съ неграмотною надписью, которая назначена пояснять такое соединеніе, при чемъ оба императора держатъ въ рукахъ модель обители, и вокругъ нихъ изъ двухъ кантаровъ подымаются разводы виноградной лозы, представляющей образъ процвѣтанія обители и покрытой тюльпанами, колокольчиками и иными фантастическими цвѣтами, не существующими въ византійскомъ орнаментѣ. Однако, весьма возможно, что эта завѣса есть своего рода благочестивая монастырская поддѣлка, во вкусѣ пышныхъ завѣсъ и надгробныхъ покрововъ молдовлахійскихъ господарей, если даже не отъ нихъ и происходитъ.

Въ *Руссикѣ* въ ризницѣ. *Воздухъ* (рис. 91) шелковый, темнофіолетовый, гладкій. Фигуры выполнены по основѣ краснаго, голубого, сѣрозеленаго, блѣдноголубого шелка, золотомъ и серебромъ; поверхъ прошиты контуры соотвѣтствующими основѣ нитями. Лики сдѣланы свѣтложелтыми, зелеными шелками, волосы свѣтлокоричневые, часть контуровъ черными. Носъ съ тѣневой стороны обведенъ краснымъ шелкомъ. Рисунокъ для шитья замѣчательно правильный, кромѣ волосъ. Молдовлахійской работы XV вѣка.

На воздухѣ изображенъ обычный сюжетъ: Св. *Евхаристія*. Христосъ въ золотой одеждѣ передъ престоломъ, преподаетъ правою рукою часть св. даровъ ап. Петру, и въ лѣвой держитъ свитокъ. У Христа золотой нимбъ съ серебрянымъ крестомъ. Надъ головой надписаніе имени. Надъ Спасителемъ сѣнь, а сверхъ ея пологъ, перекинутый на видныя по сторонамъ зданія. Справа отъ Христа стоитъ ангелъ въ серебряномъ діаконскомъ стихарѣ, въ золотомъ орарѣ, обратившись къ подходящимъ апостоламъ, какъ бы съ приглашеніемъ: «съ вѣрою и любовью приступите» и указываетъ на Спасителя. Престолъ въ серебряной индитіи съ гамматами напереди, на немъ золотая чаша, съ виномъ, напереди золотой четвероконечный крестъ и вокругъ обычныя надписи: ІС ХС NIKA и буквы отъ словъ: φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσι.

Справа три апостола: сѣдой (Петръ) принимаетъ дары простертыми и покрытыми одеждою руками, за нимъ Андрей и Іаковъ (съ темною бородою) подходятъ простирая руки. Слѣва отъ престола три апостола: Матѳей

(сѣдой), апостолъ съ темною бородою и безбородый Іоаннъ. Всѣ апостолы въ золотыхъ одеждахъ, не обуты въ сандаліи. Поверхъ всего надпись: **Н МЕТАΔОСІС**. Вокругъ идетъ надпись славянскими буквами: ДАСТЬ ІИСУСЪ СВОИМЪ УЧЕНИКОМЬ И АПЛОМЬ РЕКЪ ПРИИМѢТЕ ЯДИТЕ СЕЕ ТѢЛО МОЕ ЕЖЕ ЗА ВЫ ЛОМИМОЕ ВЪ ОСТА-

91. Воздухъ въ ризницѣ монастыря св. Пантелеймона.

ВЛЕНІЕ ГРѢХОМЬ ТАКОЖДЕ И ЧАШЯ ПО ВЕЧЕРИ ГЛАГОЛЯ. Воздухъ имѣетъ 0,48 и 0,51 м... Кругомъ нашиты новыя коймы изъ краснаго атласа съ полосками въ 12 сант. Платъ замѣчателенъ разноцвѣтными шелками.

Замѣчательную близость представляютъ на первый взглядъ почти тождественные два воздуха въ *Сучавицкомъ* монастырѣ Буковины (не знаемъ, какого размѣра, но, видимо, подходящаго къ аѳонскому). При ближайшемъ сравненіи, рисунокъ ихъ хуже, страдаетъ въ иныхъ фигурахъ (ап. Павла) уродливыми искривленіями, которыми знаменщикъ хотѣлъ сильнѣе выразить страстную вѣру апостола и ревность къ исполненію ученія. Эти два воздуха, представляя причащеніе подъ двумя видами: хлѣба (хлѣбецъ, влагаемый въ руки ап. Петра) и вина, подаваемаго въ узкогорломъ сосудѣ ап. Павлу, ясно показываютъ, во-первыхъ, что аѳонскому воздуху недостаетъ пары, и во-вторыхъ, что, очевидно, оба же воздуха служили разомъ для покровенія дискоса и потира.

Шитые шелками воздухи аѳонскихъ обителей очень многочисленны, и при всей грубости своего исполненія и позднемъ происхожденіи (не ранѣе XVI—XVII вѣка), представляютъ интересныя данныя по сюжетамъ: воздухъ расшитъ въ видѣ креста, равноконечнаго и украшеннаго въ углахъ серафимами; внутри креста представлено *Преображеніе* съ славянскими надписями: І̅с Х̅с, *Пророкъ Илія* и пр.

Въ *Зографѣ* два воздуха въ ризницѣ, квадратные, 0,46 м. и 0,49 м., также съ процвѣтшимъ крестомъ въ срединѣ, ангелами по сторонамъ (такъ наз. νικητήριον, изображеніе, издревле находившееся на Іерусалимской Голгоѳѣ); по красному атласу шито серебромъ и свѣтлыми шелками, молдовлахійскаго типа XVI вѣка.

Въ нѣсколькихъ обителяхъ, также получавшихъ дары и вклады молдовлахійскихъ господарей, сохранились шитыя *хоругви*.

Шитый образъ (фот. 155) *вм. Георгія въ Зографѣ* (былъ при насъ помѣщенъ въ архондарикѣ) составляетъ скорѣе рѣдкость, чѣмъ художественное произведеніе, особенно если его сравнить съ современною ему молдовлахійскою иконою, третьею между чудотворными иконами Георгія (см. выше) въ этой обители. Икона перенесена на бархатъ, но старый фонъ краснаго шелка уцѣлѣлъ въ каймѣ съ надписью. Шитье выполнено золотомъ, серебромъ, шелками: бѣлымъ, зеленымъ, краснымъ, свѣтлокоричневымъ. Основа изъ желтаго, золотистаго шелка, промежъ него шито и серебромъ, и краснымъ и зеленымъ шелкомъ, почему и образуются: зеленая одежда, красная подушка, зеленыя крылья дракона. Икона представляетъ Георгія на тронѣ вынимающимъ мечъ изъ ноженъ, ноги поставлены на треглаваго дракона, извивающагося подъ трономъ. Два ангела, слетѣвшіе съ небесъ, приносятъ мечъ и щитъ и возлагаютъ вѣнецъ на голову святаго. Слѣдуетъ замѣтить, что мантія связана на концѣ такимъ же узломъ, какъ и на чудотворной иконѣ того же воеводы. Уродливыя формы шитой иконы происходятъ, конечно, отъ того, что ея исполнителями была дѣвичья бла-

гочестивой жены изъ семьи воеводы. Вокругъ иконы большая надпись: «о страстотеръпче и побѣдоносче великіи георгіе иже въ бѣдахъ и въ напастехъ скоріи предстателю и топліи помощниче и скръбѣишим радости неизглаголанная пріими от насъ и се молене смѣренаго своего раба богдана іоана стефана воеводи божіею милостию господарѣ земли молдавскои и съхрани его неврѣдим въ съвѣю и въ ю души молитвами четъщихъ тя въ вѣкы амин и сътвори е в лѣто ЗИ а господарства его лѣта МГ». Итакъ икона сдѣлана въ 1500 году, а въ 1502 году Стефанъ обновилъ обитель Зографскую, и вѣроятно, вложилъ туда же икону, шитую въ его домѣ.

Украшенныя фигурными изображеніями епитрахили составляютъ въ аѳонскихъ обителяхъ столь обычную принадлежность ризницъ, что, казалось бы, между ними мы должны были встрѣтить столь древніе образцы, которые могли бы указать намъ историческое развитіе самаго вида. Однако, почти всѣ, безъ исключенія, сохранившіяся епитрахили Аѳона относятся къ XV—XVII и даже XVIII столѣтіямъ, и развѣ болѣе подробныя разслѣдованія или даже обыски старыхъ ризницъ откроютъ болѣе древніе памятники. Такимъ образомъ, Россія и оказывается пока пунктомъ храненія этой древности, хотя она и не восходитъ у насъ выше XIV вѣка, и сосредоточивается почти исключительно въ Новгородѣ, Владимірѣ и Рязани. И потому главный интересъ аѳонскихъ епитрахилей заключается въ томъ, что онѣ, по преимуществу, или даже въ значительномъ большинствѣ, принадлежатъ *молдовлахійскому* мастерству, такъ какъ вышиванье по атласу, шелку и бархату испоконъ вѣковъ составляло удѣлъ придунайскихъ мѣстностей и населенія Валахіи, Молдавіи, Галиціи и Буковины, а снабжали аѳонскія обители драгоцѣнными шитыми ризами тѣ же молдавскіе господари и воеводы и ихъ семьи.

Въ *Эсфигменѣ* шитая золотомъ и серебромъ *епитрахиль* (рис. 92) представляетъ въ нижнихъ поляхъ ктиторовъ, стоящихъ на колѣнахъ, и надпись наз. Петра воеводу (Петръ III, извѣстный многократною утратою господарства) и сына его воеводу Іоанна Марка, съ годомъ 1537. Рисунокъ довольно правиленъ, еще классическіе типы: въ медальонахъ Спасъ благословящій среди двухъ архангеловъ; ниже Деисусъ: І. Предтеча и Б. Мать, Благовѣщеніе, І. Златоустъ, Василій В., Григорій Б., Аѳанасій В., Игнатій, Николай, Спиридонъ, Власій кромѣ послѣднихъ двухъ всѣ въ ростъ стоящіе въ аркадахъ, съ Евангеліями, съ славянскими надписями. Въ той же обители *митра*, шитая серебромъ и шелками свѣтлыхъ цвѣтовъ, вся свѣтлолиловаго цвѣта, красиваго и тонкаго, оттѣнка зеленаго, розоваго, желтаго, бирюзоваго, свѣтлокоричневаго, и только въ деталяхъ, напр. въ волосахъ темнозеленаго, повидимому, того же молдовлахійскаго происхож-

92. Есфигменъ. Епитрахиль 1537 г. и XV вѣка.

денія и того же ктитора, или по крайней мѣрѣ, вкладчика. На митрѣ изображены: Троица, Херувимы, Деисусъ въ 9 ликахъ.

Въ томъ же Эсфигменѣ другая *епитрахиль* (рис. 92 справа), къ сожалѣнію, не снабженная надписью, но древнѣйшая,—по всей вѣроятности, второй половины XV вѣка, греческой работы, несравненно высшей, стильной и художественной. Разница обѣихъ заключается въ томъ, что на молдовлахійской епитрахили вся основа проткана сплошнымъ золотнымъ фономъ, въ рѣшетку, и уже по этому полю, шелками, раздѣланы отдѣльныя полоски, аркады, неясно и мелко сдѣланы надписи окаймлены фигуры и, когда нужно прошиты еще поверхъ, вперемежку шелкомъ. На греческой епитрахили атласная основа только прошита рисункомъ, серебромъ и золотомъ, а именно такъ исполнены ободки медальоновъ, крупныя надписи, самыя фигуры погрудь, и орнаментальныя вязла между кружковъ, съ крестами и кринами [1]). Нижнія поля заполнены орнаментальными крестообразными флёронами. Согласно съ этимъ характеромъ шитья, сохраняющаго еще характеръ вышивки, а не подражающаго механическому тканью, и изображенные типы могутъ назваться превосходными оригиналами византійской иконографіи: таковы особенно Василій В., І. Златоустъ—вышеописаннаго натуралистическаго типа, благословляющій сложеніемъ троеперстнымъ, не именословнымъ, Георгій и Димитрій въ патриціанскихъ одеждахъ, не въ доспѣхахъ, курчавый Ѳеодоръ Стратилатъ, съ маленькою бородкою Ѳ. Тиронъ, Косма и Даміанъ, оба черноватые и съ легкою опушающею бородкою. По низу епитрахили кисти изъ ворворокъ (βορκάδια) еще древняго типа.

Къ этому должно прибавить, что мы при настоящемъ положеніи исторіи всякихъ восточныхъ ремеслъ и видовъ художественной промышленности, вовсе не знаемъ, насколько это понятное различіе ручной и механической работы говоритъ въ пользу той или другой культуры: тканье, конечно, устанавливается при спокойномъ ходѣ гражданскихъ дѣлъ и въ странѣ, пользующейся относительнымъ процвѣтаніемъ, а шитье можетъ существовать и при турецкомъ рабствѣ, но насколько парчевыя золотыя ткани были мѣстнымъ издѣліемъ, какъ мы знаемъ о Молдавіи, настолько, съ другой стороны, даже древняя Русь, хотя и была выше культурою, не знала этихъ производствъ и получала ихъ издѣлія издалека, изъ той же Молда-

---

1) Для византійской техники наиболѣе идутъ термины греко-римскіе, и потому разница обѣихъ тканей будетъ выражаться для молдо-влахійской *chrysoclavum*, *auroclavum*, т. е. златотканный, для греческой — auriphrygium — златошвенный. Для позднѣйшей эпохи, т. е. для XVII столѣтія врядъ ли, однако можно удерживать такое различіе производствъ по мѣстностямъ, какъ показываютъ напр. епитрахили молдовлахійскія XVII вѣка, сохраняющіяся во Львовѣ и Крешовѣ, изд. въ атласѣ *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska*, 1885, табл. XXV, со славянскими надписями; должно, однако, имѣть въ виду, что греческія надписи сопровождаютъ часто и молдовлахійскія работы.

віи, Буковины и Галиціи, чѣмъ и объясняется замѣчательное сходство многихъ памятниковъ шитья въ столь разобщенныхъ мѣстностяхъ европейскаго Востока.

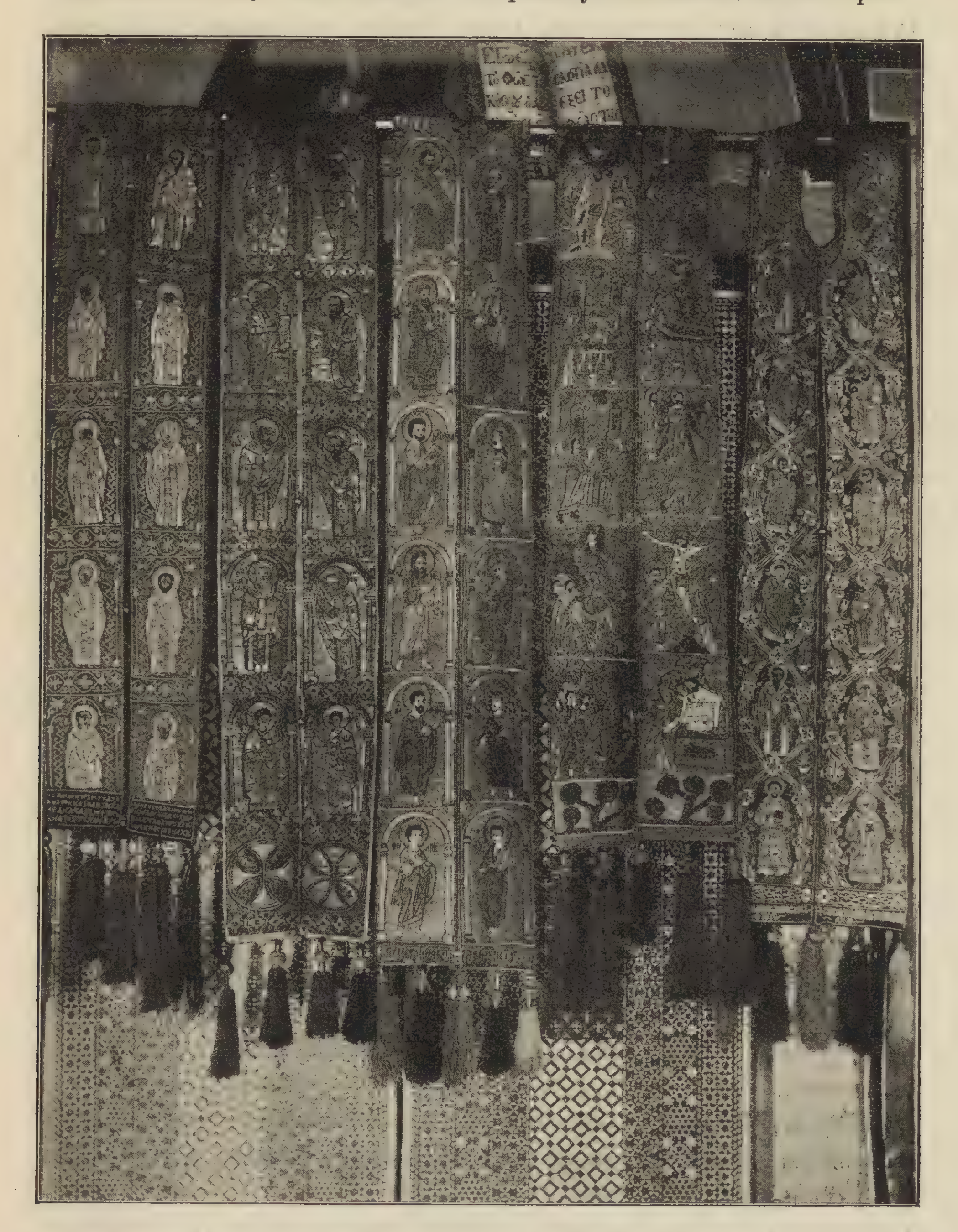
Много любопытныхъ епитрахилей оказалось въ *Діонисіатѣ* (рис. 93): прекрасная епитрахиль (средняя на снимкѣ) съ надписью отъ имени воеводы Петра «и подружія его», вкладъ въ обитель: тоже рѣшетчатый фонъ изъ золотнаго тканья, то же дѣленіе на поля и тѣ же аркады, въ которыхъ стоятъ фигуры Евангелистовъ и Апостоловъ, въ живыхъ позахъ, прекрасныхъ рисункахъ. Филиппъ и Ѳома, на нижнихъ поляхъ, представлены юными, безбородыми. Точно такъ же и все шитье исполнено здѣсь свѣтлыми шелками разныхъ цвѣтовъ, и по тому же указанному способу прошивки шелковыми нитями среди золотой основы, и надписи славянскія сдѣланы тонко темнокраснымъ шелкомъ. Одежды чередованы: въ рядъ у одной фигуры голубой гиматій и розовый хитонъ, у другой зеленый гиматій и голубой хитонъ и т. д.

Другая епитрахиль, (рис. 93) слѣва отъ средней подобнаго же техническаго характера, со святителями, съ надписью отъ имени того же воеводы Петра и жены его, исполнена, однако, гораздо слабѣе, и грубѣе, хотя въ томъ же пошибѣ рисунка и орнаментаціи промежуточныхъ полосъ.

Прочія епитрахили греческаго дѣла (на томъ же рис. 93), и хотя мы не знаемъ вовсе ни ихъ мѣста происхожденія и только гадательно, за новостью предмета и отсутствіемъ точекъ спора, можемъ судить о времени, однако представляютъ свой историческій и иконографическій интересъ. Между этими епитрахилями одна (на фот. крайняя справа) даже имѣетъ дату—1680 года, и между тѣмъ, несмотря на гораздо позднѣйшую эпоху противъ греческой епитрахили Есфигмена и совершенно иной стиль и рисунокъ, *вся техническая* сторона остается та же, т. е. по красному атласу здѣсь вышиты всѣ стоящія фигуры святителей, также обрамленныя овальными медальонами, цвѣточками, вѣточками пальмы и пр.; по самому низу греческая надпись называетъ имена рабовъ Божіихъ, устроившихъ епитрахиль, и сообщаетъ годъ. Другая епитрахиль также снабжена греческою надписью, замѣчательно безграмотною, перечисляющею имена вкладчиковъ и дѣтей ихъ, но не сообщаетъ ни даты, ни мѣста; сдѣлана исключительно шитьемъ, чрезвычайно груба, почти до дѣтской безпомощности, въ рисункѣ, представляетъ Святителей, внизу Спиридона и Власія, Косму и Даміана. Появленіе этихъ послѣднихъ святыхъ на епитрахили, при всемъ несоотвѣтствіи ихъ изображенія священнослужительской одежды, поясняется специфическими новогреческими отношеніями къ церкви и помѣщеніемъ въ надписяхъ не только вкладчиковъ, но и именъ всего ихъ семейства.

Къ концу XVI или самому началу XVII вѣка относится епитрахиль

Ксиропотама (фот. 156): тоже по красному атласу, также шиты круги, сцѣпленные между собою цѣпочкою и промежуточными вязлами съ стрѣло-



93. Діонисіатъ. Пять епитрахилей XVI и XVII столѣтій.

видными крипами въ срединѣ, и въ кругахъ полуфигуры погрудь Пророковъ, въ живыхъ позахъ и сравнительно правильнаго рисунка, съ греческими надписями. Наверху посреди изображена *Великая Панагія*, за нею

ниже Моисей, Исаія, Іаковъ, Захарія (съ семисвѣщникомъ въ рукахъ, юнъ и безбородъ), Давидъ съ изреченіемъ, Валахія со звѣздою, Авдѣй юный, Соломонъ съ моделью престола, Аггей старецъ, въ персидской шапочкѣ, Іезекіиль съ вратами, Захарія, Софонія—оба съ изреченіями, Илія—тоже, Аввакумъ, Ааронъ и Гедеонъ. Годъ обозначенъ внизу 7108 (1600) безъ указанія вкладчиковъ.

Въ *Ксенофѣ* мы нашли *двѣ епитрахили* (фот. 154), и въ ихъ техникѣ повторилось еще разъ различіе ихъ происхожденія: одна молдовлахійская, со славянскими надписями, другая съ греческими надписями именъ святыхъ, безъ указанія мѣста происхожденія, но того греческаго пошиба, который приходилось наблюдать въ другихъ обителяхъ. Основа послѣдней епитрахили—малиновый атласъ, фіолетоваго оттѣнка; шитье золотомъ, серебромъ, свѣтлоголубымъ и свѣтлозеленымъ шелками, по полямъ изъ краснаго, голубого, золотистаго шелка. Изображенія неправильнаго, огрубѣлаго, явно позднѣйшаго (XVII вѣка) рисунка, фигуры святителей помѣщены въ аркадахъ; надъ аркадами шитые разводы пышныхъ, но тяжелаго рисунка, цвѣтовъ. Изображенія идутъ сверху въ слѣд. порядкѣ: *Благовѣщеніе*, Петръ и Павелъ, Григорій Б. и св. Митрофанъ Константинопольскій, Василій В. и І. Златоустъ, Аѳанасій и Кириллъ. Молдовлахійская епитрахиль столь же грубаго рисунка, но была выполнена вся золотнымъ фономъ, который однако, мѣстами обнажился и открылъ красныя, голубыя и зеленыя полосы ткани, сотканной изъ золотыхъ нитей и шелковъ. Тѣ же аркады и въ нихъ стоящія фигуры Святителей: вверху (часть новая) Деисусъ, безъ Спасителя; І. Дамаскинъ и Спиридонъ, Арсеній и Ѳеофанъ, Евфимій и Ефремъ, всѣ съ раскрытыми свитками, на которыхъ, однако, ничего не читается, наконецъ, Онуфрій и Павелъ Ѳиваидскій, первый въ лиственномъ препоясаніи, весь нагой и чрезмѣрно худощавый, Павелъ—въ волосяной колоколообразномъ колобіи, оба съ длинною бородою, всѣ съ славянскими надписями (молдовлахійскаго письма). Въ двухъ нижнихъ поляхъ изображены вкладчики: на одномъ Іоаннъ Нѣгошъ воевода съ тремя сыновьями; на другомъ—*Господари деспини* съ тремя дочерьми. Господарь имѣютъ волосы распущенные за плечами, облаченъ въ пурпуровую горностаевую мантію; господарша—въ шубу изъ золотной парчи, подбитой соболемъ съ хвостиками; въ ушахъ ея тройныя подвѣски изъ коралловъ съ ворворками, цѣпи и аграфы, на дочеряхъ кунтуши изъ золотной парчи—родъ нашихъ душегрѣекъ, у всѣхъ пурпурныя рубашки и золотые наручи; сыновья въ желтыхъ сапожкахъ.

Въ ризницѣ Иверскаго монастыря, быть можетъ, сохраняются и другія епитрахили, ризы и облаченія, вклады грузинскихъ царей, но намъ не открыли ризницы и облаченій не показали, кромѣ немногихъ, особенно пышныхъ и особенно позднихъ, а потому наименѣе любопытныхъ, но которыми,

явно, наиболѣе гордились и дорожили экономы и власти. Между прочимъ, грузинскія облаченія были, вѣроятно, спрятаны вмѣстѣ съ иными грузин-

94. Иверъ. Епитрахили и омофоръ XVII и XVIII столѣтій.

скими древностями, изъ политическаго желанія припрятать всѣ эти грузинскіе концы, дабы и самая память о грузинскомъ происхожденіи «Ивера» была затерта: старанія, очевидно, тщетныя, но вполнѣ отвѣчаютъ совре-

17

менной греческой политикѣ. Изъ того, что намъ принесли показать въ соборный алтарь, можно было выбрать для снимка двѣ греческія епитрахили и патріаршій омофоръ (фот. 152). Первая епитрахиль парадная, широко полосная, съ большими фигурами, тяжеловѣснаго пошиба, обычныхъ Святителей, до І. Милостиваго, Спиридона и Кирилла включительно, имѣетъ надпись, перечисляющую участниковъ сооруженія епитрахили, неясную, отъ выпавшаго шелка, и сообщаетъ годъ 1575 (?) сооруженія. Техника остается та же, нами вышеописанная. Вторая епитрахиль, сооруженіе (*κτῆμα*) вселенскаго Константинопольскаго патріарха Діонисія 1672 года, мѣсяца января, представляетъ рядъ многоличныхъ изображеній 12 Господскихъ праздниковъ, хотя въ обычномъ византійскомъ переводѣ, но въ непріятной шаржированной, если можно такъ выразиться, формѣ по новому греческому письму, начавшему подражать съ конца XVII вѣка французскимъ гравюрамъ и литографіямъ; здѣсь все окаймлено, подобно гобеленамъ, тонкими бантами въ стилѣ рококо, все въ нѣжныхъ тонахъ, пеститъ отъ розоваго и лазореваго тона, отъ пестрыхъ одеждъ, румяныхъ щекъ и золотыхъ накладокъ; всюду обнизи изъ дешеваго жемчуга. Напротивъ того, прекрасный омофоръ (1715 г.) съ именемъ Іоанникія Пело, іерарха Лемнійской епархіи, представляетъ много вкуса и изящества въ отдѣлкѣ богатой парчи и тонкихъ вышитыхъ разводахъ, но ни къ византійскому, ни даже къ новогреческому мастерству, видимо, не имѣетъ отношенія.

Переходимъ къ любопытному отдѣлу шитыхъ плащаницъ, которыхъ нѣсколько великолѣпныхъ образцовъ находится въ обителяхъ горы Аѳонской.

Церковный покровъ или платъ съ вышитымъ на немъ изображеніемъ умершаго Богочеловѣка, и получившій общее наименованіе «плащаницы», исторически образовался изъ символическихъ церковныхъ платовъ, называемыхъ «воздухами», и только впослѣдствіи развился въ своемъ художественномъ типѣ.

Извѣстно, что *воздухомъ*—*ἀήρ*, aër въ св. Литургіи называется третій и верхній изъ трехъ покрововъ, которыми прикрываются святые дары; имъ прикрывается и дискъ и потиръ, на подобіе воздуха, окружающаго землю, какъ говоритъ Германъ патріархъ Константинопольскій въ своей *Ѳеоріи*, вспоминая темную ночь, покрывшую землю или въ день преданія Христа или успенія Богочеловѣка. Но такъ какъ тотъ же писатель и другіе тексты называютъ *воздухомъ* завѣсу—*καταπέτασμα ἤγουν ὁ Ἀήρ*, «подобную тому камню, которымъ подкативъ его, прикрылъ Іосифъ входъ въ пещеру, и который запечатала стража Пилата», то, очевидно, именемъ «воздуха» назывались въ древнѣйшую эпоху тонкія полотняныя, просвѣчивающія завѣсы, затѣмъ церковныя изъ тончайшаго полотна, и только позднѣе это имя усвоено было

покрову [1]), наиболѣе видному въ литургическихъ обрядахъ. Въ самомъ дѣлѣ, мы встрѣчаемъ въ описи аѳонскаго монастыря Ксилурга отъ 1142 г. для другихъ покрововъ: дискоса, потира или общее названіе καλύμμα—покровъ, или то же, но въ формѣ δισκοκάλυμμα и ποτηροκάλυμμα. Самое символическое возношеніе и вѣяніе «воздухомъ» надъ Дарами во время чтенія Символа также могло подать поводъ къ этому наименованію. Но тексты, собранные Дюканжемъ, удостовѣряютъ, что названіе воздуха для общаго покрова св. Даровъ долго считалось условнымъ и сопровождалось словомъ: *такъ называемый* ὁ λεγόμενος ἀήρ. Такого же происхожденія и позднѣйшій *Аиръ*,—шапка византійскаго Деспота, упоминаемая у Кодина въ его соч. «о чинахъ» въ гл. 3-й. У новѣйшихъ грековъ *воздухъ* сталъ называться также νεφέλη по извѣстному библейскому образцу покрывающаго святыню «облака». Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, у церковныхъ писателей этотъ покровъ называется и *платомъ*, *плащаницею чистою*, которою Іосифъ обвилъ тѣло Іисусово для погребенія. Такъ, Симеонъ Солуньскій въ своей книгѣ о *Храмѣ*, гл. 64, выражается такъ: «іерей полагаетъ (на трапезу) воздухъ, означающій и твердь, со звѣздами, *и плащаницу*: ибо имъ часто объемлется тѣло и кровь Іисуса, умершаго и мирами умащеннаго, почему воздухъ и называется *надгробіемъ* (ἐπιτάφιον). Что въ первое время самая плащаница имѣла размѣры сравнительно небольшіе, на подобіе воздуха, видно также изъ другого текста Симеона о «великомъ входѣ» св. Литургіи на Пасху: καὶ ἐπὶ κεφαλῆς τὸ ἱερὸν ἐπέχοντας ἔπιπλον, ὁ γυμνὸν καὶ νεκρὸν εἰκονισμὸν τοῦ Ἰησοῦ: Плащаница названа здѣсь ἔπιπλον — общимъ именемъ церковной *завѣсы*, подвѣсной *пелены*, что то же — «воздуха» и если ее можно было нести на головѣ, то она не могла имѣть современныхъ размѣровъ, около сажени, и изображеніе Христа — было на ней, очевидно, не въ натуральный ростъ. Приблизительно этотъ размѣръ сохраненъ въ плащаницѣ — *воздухѣ* (такъ названа она въ русской подписи) Быстрицкаго монастыря 1601 г., вкладѣ боярина Безобразова.

Что «воздухи» и «плащаницы» въ современномъ значеніи этихъ названій долго не различались и употреблялись одно вмѣсто другого, даже и при разныхъ размѣрахъ, можно пожалуй, отчасти видѣть изъ текста «Чиновника Новгородскаго Софійскаго собора» [2]), такъ передающаго чинъ служенія на великую Субботу: «И къ выходу... готовятъ ключари на престолѣ плащаницы (т. е. плащаницы и воздухи) и судари... И къ выходу бываетъ

---

1) Незабвенный Рейске постигъ и эту деталь, объясняя, почему К. Порфирородный упоминаетъ τοὺς λευκοὺς ἀέρας, и почему это слово замѣнялось νεφελή = nebula, Sindon tenuis et perspicua. Jo. Reiskii *Commentarii ad C. Porph. De Caer*. pag. 108.

2) «Чтенія въ Имп. Общ. Ист. и Древн. Рос., 1899, книга 2, стр. 205—206.

3) «Древности. Труды Имп. Моск. Арх. Общ.», томъ XV, вып. 1, стр. 64—65.

звонъ во вся колокола и звонятъ доволно, дондеже съ плащаницами около Софѣи обойдутъ да и внидутъ въ церковь святитель съ освященнымъ соборомъ и съ плащаницами и съ судари и положатъ плащаницы на гробъ Господень... Посемъ идетъ святитель подъ большою плащаницею (въ современномъ значеніи слова) со властьми... и градскіе попы съ прочими плащаницами и съ судари... Егда же пріидутъ на Софѣйской дворъ, тогда святитель постоитъ мало, и обходятъ святителя священицы едино страною напредъ съ судари и съ плащаницами и идутъ за кресты въ церковь, и последе святитель з болшою плащаницею идетъ.... судари относятъ въ олтарь и полагаютъ на гробъ Господень плащаницы 1-е меншіе двѣ, 2-е среднюю... и потомъ полагаютъ третию болшую плащаницу со властьми наверхъ, а діякони мірстіи съ рипидами станутъ съ обоихъ странъ гроба Господня и, стоя, осѣняютъ ими гробъ Господень.»

Наконецъ г. Щепкинъ въ своемъ изслѣдованіи о Суздальскомъ воздухѣ начала XV вѣка, какъ увидимъ въ своемъ мѣстѣ, по своимъ размѣрамъ также не подходящемъ къ современному понятію о «воздухѣ», какъ не подходятъ наши «плащаницы», и къ самому назначенію, приходитъ также къ заключенію, что названіе «воздуха» примѣнялось въ старину и къ плащаницамъ. Основанія этого онъ находитъ также въ памятникахъ и перечисляетъ шесть плащаницъ, названныхъ въ надписяхъ или въ описяхъ «воздухами». Онъ же указываетъ, что названіе «плащаницы» усвоивалось, въ свою очередь, надгробнымъ «покровамъ» еще въ XVII вѣкѣ.

Равнымъ образомъ, у Грековъ для плащаницы сначала употреблялось выраженіе: ἀήρ ἐπιτάφιος, затѣмъ короче: εἰλητόν. Взамѣнъ, «воздухъ» назывался *corporale*, т. е. погребальный саванъ, пелена, εἰλητόν=corporale, въ который обычай требовалъ завертывать мощи святыхъ [1]). Собственно, этой весьма косвенной причинѣ исторія искусства обязана сохраненіемъ на западѣ драгоцѣнныхъ тканей древняго Востока, такъ какъ именно куски этихъ тканей употреблялись, обыкновенно въ видѣ четыреугольнаго плата, съ каймою, для воздуховъ и покрововъ поверхъ потира и дискоса, и нерѣдко маленькія части мощей завернуты бываютъ въ куски тончайшихъ шелковыхъ тканей. Итакъ, въ средніе вѣка ἀήρ=corporale=Sindon alba, qua tegitur Sacrificium consecrandum. Равно и «плащаницу»=sindon—solemus *corporale* nominare, super calicem—*iliton*. Но такъ какъ названіе ἀήρ=«воздухъ» было, съ теченіемъ времени, усвоено верхнему общему покрову, простиравшемуся поверхъ четыреугольныхъ платовъ, покрывавшихъ потиръ и дискосъ, и верхній покровъ естественно сталъ длиннѣе другихъ, и долженъ былъ изготовляться изъ плотной, несгибающейся парчи, то

---

1) Vide Reiske, *De ceremoniis*, Commentarius, v. εἰλητόν, corporale.

естественно одна форма «воздуха» слилась съ первою формою «плащаницы» [1]).

Замѣчательными произведеніями художественнаго шитья и памятниками этого типа на Аѳонѣ являются *три плащаницы*: *Хиландара*, *Дохіара и Діонисіата*, *XVI и начала XVII вѣковъ*, дающія много всякихъ аналогій съ плащаницами русскими и молдавскими того же времени. Ближайшая аналогія представляется, конечно, композиціею изображаемаго на нихъ сюжета—*Положенія во гробъ тѣла І. Христа*.

Эта композиція ясно отличается отъ реальной передачи евангельскаго событія, которую находимъ въ византійскихъ миніатюрахъ: Іосифъ и Никодимъ несутъ завернутое въ бѣлый платъ (синдонъ) тѣло Іисусово ко гробу, вырытому въ видѣ пещеры. Въ данномъ случаѣ нѣтъ гроба, и тѣло положено на платъ, передъ тѣмъ, какъ оно будетъ въ него завернуто. Стало быть, здѣсь воспроизводятся лишь приготовленія къ погребенію, по словамъ четырехъ Евангелій: Мат. 27, 59, Мар. 16, 46, Луки 23, 53 и Іоан. 19, 40: Іосифъ и Никодимъ обвили тѣло чистою плащаницею (по Іоанну, съ благовоніями), а при этомъ были жены, смотрѣвшія на приготовленія. Этотъ переводъ сюжета, по недосмотру, извѣстенъ пока только въ позднѣйшихъ русскихъ антиминсахъ, XVII вѣка, а такъ какъ въ нихъ воспроизводятся западныя гравюры, то и вся эта сцена, какъ драматическая сцена плача надъ тѣломъ, поставлена въ зависимость отъ западнаго типа. На самомъ дѣлѣ, эта сцена восточнаго происхожденія и заключаетъ въ себѣ много любопытнаго для исторіи движенія греко-восточной иконографіи въ эпоху, намъ пока мало извѣстную. Главнымъ ея отличіемъ отъ западныхъ «плачей надъ тѣломъ Господнимъ» является ея догматическій смыслъ и символическій характеръ, представляемые изображеніемъ ангеловъ по сторонамъ.

Древнѣйшій, извѣстный пока, примѣръ этого изображенія представляется замѣчательною эмалевою иконою, находящеюся во владѣніи графа Григ. Сер. Строганова въ Римѣ и пріобрѣтенной имъ въ 1892 году. Памятникъ съ того времени былъ дважды изданъ въ отличномъ снимкѣ [2]) и удовлетворительно описанъ [3]), но не разобранъ научно, а будучи вещью сборною, онъ въ этомъ настоятельно нуждается. На доскѣ древней разрушенной живописной иконы укрѣплены во-первыхъ: кайма въ видѣ гладкой полосы металла съ набитыми на нее гнѣздами для камней и мощей, затѣмъ бордюръ внутренней иконы и четыре эмалевыя пластинки, а между нихъ и

1) См. также *примѣчаніе редакціи* къ изслѣдованію А. Одобеско о *Воздухѣ Быстрицкаго монастыря въ Валахіи*, въ *Древностяхъ: Труды Моск. Арх. Общ.*, IV, 1, стр. 1—2.

2) *Schlumberger, G. Un tableau-reliquaire byzantin inédit du X s.* Fondation Piot. 1894. Перепечатано въ его *Mélanges d'Archéologie byzantine*, I, 1895, pl. XI, p. 187—192.

3) Д. В. Айналовъ. *Икона изъ собранія графа Гр. С. Строганова. Археологическія Извѣстія*, 1893, № 9—10, стр. 287—297.

по каймѣ чеканныя пластинки съ изображеніями святыхъ. Эмали принадлежатъ XII вѣку, а образки, исполненные чеканомъ, къ двумъ наборамъ: XII вѣка и XIV столѣтія. Общее хронологическое опредѣленіе эмалей подтверждается тождествомъ эмалевой иконки Распятія съ мюнхенскимъ окладомъ, что уже указано акад. Шлюмбергеромъ, но эпохи чеканныхъ пластинокъ устанавливаются только анализомъ ихъ формъ, что мы разсчитываемъ сдѣлать со временемъ въ своемъ мѣстѣ. Въ настоящемъ случаѣ нашъ интересъ сосредоточивается на небольшой пластинкѣ перегородчатой эмали (дл. 10, шир. 3 сан.), перенесенной на доску вмѣстѣ съ другими, всего скорѣе — съ иконою Распятія, съ креста или оклада Евангелія. Пластинка разрѣзана на три части. На ней эмалью изображено тѣло Христово, обвитое отъ груди до колѣнъ *лиловыми* (пурпурными) *пеленами* (синдономъ) и лежащее на пышномъ одрѣ, въ видѣ драгоцѣнной матеріи, съ вотканными въ ней плющами, и убранной камнями въ гнѣздахъ. Матерія перетянута на подобіе матраца, тремя полосами изъ цвѣтнаго галуна. По сторонамъ тѣла стоятъ двѣ фигуры скорбныхъ и преклоняющихся архангеловъ, держащихъ рипиды, что само по себѣ даетъ особое значеніе сюжету. Но это значеніе опредѣляется также надписью, которую различно истолковали ученые, описавшіе памятникъ. Надпись ясная и вполнѣ сохранилась, однако не читается съ увѣренностью. Такъ, акад. Шлюмбергеръ прочелъ: ХС πρόκειται καὶ σημεύζεται ΘС, но въ примѣчаніи признается, что даже не нашелъ такого слова въ словаряхъ. Д. В. Айналовъ прочелъ: Х.... П. κοιμέζεται θεός, хотя въ надписи стоитъ, какъ ясно видно даже на снимкѣ у Шлюмбергера: καὶ, а не κοι. Мы пробуемъ читать καὶ μετέζεται [1]): Христосъ (Богочеловѣкъ) полагается (во гробъ), и «возстанетъ богъ». Ясное доказательство этого чтенія заключается, въ самомъ письмѣ надписи:

· Καὶ ΜΕΖΕΤΑΙ ΘΣ:

Надъ архангелами надписаны имена ихъ сокращенно: *Арх. Мих.*, *Арх. Га*(вріилъ). Итакъ, мы имѣемъ здѣсь, для эпохи X—XII столѣтій, не реальное изображеніе сцены «Положенія во гробъ», но символическое представленіе торжества Христовой смерти, поправшей смерть человѣческую, выраженное въ сакральной формѣ священнаго служенія у Тѣла ангеловъ съ рипидами, и традиціонной формѣ пурпурнаго плата, замѣнившаго собою чистый платъ, погребальныя пелены и головной сударій Евангелистовъ: Матѳ. XXVII, 59, Луки XXIII, 53 и Іоан. XIX, 40; XX, 1. Натуралистическое дополненіе въ видѣ пышнаго царскаго матерчатаго ложа [2]), повиди-

---

1) Вм. μετήξεται: буква τ ясно видна надъ μ въ сліяніи, см. тотъ же снимокъ.

2) Самое слово *матрацъ*, араб. *matharraz*, по Рейске, *Comment. ad Const.*, vox: πιλωτά κεντουκλεῖνα = матрацы, — значитъ: «вышитая матерія».

мому, указываетъ, что преданіе о каменной «святой доскѣ Господней, на ней же со креста снемше тѣло Христа положиша», развито, главнымъ образомъ, временемъ господства крестоносцевъ въ Іерусалимѣ. Но для насъ самое любопытное въ этомъ пурпурномъ синдонѣ, окаймленномъ золотымъ галуномъ на мѣстѣ груди Господа, этотъ синдонъ украшенъ вышитымъ на немъ *золотымъ крестомъ*, и стало быть представляетъ собою одновременно и «воздухъ» и «плащаницу» древнѣйшаго типа. Ясно также, что этотъ древнѣйшій типъ плащаницы не могъ произойти, какъ думаютъ, отъ воспроизведенія того нерукотворнаго плата, на которомъ отпечатлѣлось, по преданію, тѣло Христово: такого рода синдоны стали извѣстны впервые со временъ крестоносцевъ: въ Туринѣ и Безансонѣ [1]).

1. Характерный образчикъ древнѣйшаго типа вышитыхъ плащаницъ представляетъ плащаница, датированная именемъ Андроника Палеолога (1282—1328), и сохраняющаяся въ ц. св. Климента въ Охридѣ [2]). И по величинѣ своей (дл. 1,94 м., шир. 1,15), и по содержанію вышивокъ: изображенію тѣла Христова, съ поясными (т. е. стоящими позади высокаго ложа) фигурами двухъ ангеловъ, держащихъ рипиды, и 4 эмблемъ Евангелистовъ, мы имѣемъ здѣсь уже законченный типъ фигурной плащаницы. Плащаница *цѣликомъ* вышита по малиновому шелку разноцвѣтными шелками, золотомъ и серебромъ; но фигуры на основѣ золотистаго шелка, тѣло желтокоричневаго тона; художественныя достоинства работы значительны и заставляютъ желать хорошаго изданія. Особенно выдѣляется общая орнаментація всего шелковаго полога фономъ изъ крестиковъ въ кружкахъ (ср. двѣ плащаницы XV вѣка ниже), далѣе коемъ и монументальнаго ложа, подобно престолу, покрытаго драгоцѣнною индитіею, украшенною крестами же разныхъ рисунковъ и вязловымъ орнаментомъ или даже арабесками, въ видѣ плетней вокругъ крестиковъ. Послѣднія любопытны обиліемъ арабесокъ и формъ арабо-византійскаго орнамента вообще въ произведеніяхъ христіанскаго искусства Балканскаго полуострова въ XIII—XIV вѣкахъ. Но плащаница представляетъ также фигуры благороднаго и прекраснаго рисунка,

---

1) Сочиненіе болонскаго епископа Альфонса Paleotto: *Esplicatone del Lenzuolo, ove fu involto il Signore e delle piaghe in esso impresse col suo sangue*, изданное «для народнаго поученія» на итальянскомъ языкѣ въ Болоньѣ, въ 1538 г., съ рисункомъ чудесной плащаницы, надписанной изъ Пр. Исаіи, гл. 63, 1—6, передаетъ во II главѣ исторію свящ. синдона, а въ остальныхъ объясненіе слѣдовъ ранъ Спасителя, язвъ отъ бичеванія, отъ гвоздей и пр. Эта исторія начинается только съ Готфрида Бульонскаго, и то по предположенію, что онъ долженъ былъ владѣть синдономъ. Синдонъ привезенъ въ Шамбери Маргаритою Савойскою. Нѣкто Filiberto Pingonio написалъ книгу о синдонѣ, хранившемся съ того времени въ капеллѣ, какъ платъ 12 футъ длины и 3 ширины, изъ грубаго полотна.

2) Издана и описана П. Н. Милюковымъ: «Христ. древн. зап. Македоніи», стр. 93—94, табл. 30. Вновь снята нами въ *Альбомѣ* Македонской ученой экспедиціи 1900 года, табл. 456, вмѣстѣ съ другими, подобными нашитому на ней, платами—на табл. 457—460.

ликъ Спасителя высокаго характера, хотя съ мелочными чертами. Далѣе, важно литургическое содержаніе всей темы: никого кромѣ служащихъ *2 ангеловъ Господнихъ*, возлѣ ложа нѣтъ, а въ углахъ полога помѣщены 4 эмблемы Евангелистовъ (одной недостаетъ). Общій характеръ торжественный, сакральный. И потому нашитый сбоку на мѣстѣ эмблемы Ев. Марка платъ съ изображеніями киворія, по лѣвую его сторону священнослужителя, и надписями рѣзко разногласитъ отъ древней плащаницы: платъ долженъ относиться, по всей вѣроятности, къ XVI или, въ крайнемъ случаѣ XV столѣтію и представляетъ, кажется, родъ «воздуха» изъ платовъ, которые мы надѣемся разсмотрѣть въ своемъ мѣстѣ. Надпись съ именемъ Андроника находится на верхнемъ карнизѣ монументальнаго ложа Спасителя [1]): μέμνησο, ποιμὴν Βουλγάρων, ἐν θυσίαις: ἄνακτος Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου, имѣетъ сама монументальный характеръ и достаточно указываетъ на значеніе вклада.

Изображеніе тѣла Христова на тройномъ складнѣ, сохраняемомъ въ монастырѣ Хопи на Кавказѣ, относится къ XII вѣку, но не отличается должною ясностью: неизвѣстно, представленъ ли платъ или гробъ.

2. Слѣдующій по времени памятникъ представляется плащаницею, молдовлахійскаго дѣла: это плащаница Букарештскаго музея, работы 1396 года, происходящая изъ монастыря Козія въ Румыніи, шитая шелками, серебромъ и золотомъ по темнолиловому (пурпурному) атласу. Находящаяся внизу широкая декоративная полоса показываетъ, что рисунокъ сцены «Положенія во гробъ» взятъ съ иконы, продолговатой и узкой и не подходилъ къ плащаницѣ, которая должна была имѣть отношеніе длины къ ширинѣ, какъ 20 къ 16, т. е. служить украшеніемъ или покрышкою престола сверху (трапезофоръ) или съ передняго фаса (индитія). Извѣстно, что вышиваніе церковныхъ покрововъ долго было дѣломъ женскаго мастерства, которому нужно было брать рисунки въ видѣ прорисей. Въ настоящемъ случаѣ мы находимъ поэтому грубую копію съ великолѣпнаго произведенія византійской живописи. Богоматерь обнимаетъ Тѣло Христа, положенное на украшенномъ матрасѣ, охвативъ обѣими руками за туловище и приподымая его къ себѣ, а въ ногахъ, преклонившись, рыдаетъ Іоаннъ. Обѣ фигуры на заднемъ планѣ и потому не нарушаютъ глубины религіозной мысли. Именно, вдоль одра Богочеловѣка стоятъ въ торжественной позѣ служенія четыре архангела въ царственномъ орнатѣ, держа рипиды (средніе) и фенгіи, т. е. факелы съ чашками или съ полулуніями подъ ними, какіе употреблялись въ византійскихъ ночныхъ процессіяхъ [2]). Кромѣ греческой надписи: ἐπιτάφίος

---

1) Подобно надписямъ на престолахъ, какъ видно по образцамъ въ изданіи: Rohault de Fleury, Ch. *La Messe*, I, 1883, pl. 16, 24, 45, 46, 61 и пр.

2) Издатель плащаницы А. Одобеско, *Труды Моск. Арх. Общ.*, IV, 1, въ прим. 17, стр. 30—33, тщетно пытается объяснить себѣ и читателямъ эти фенгіи, ему неизвѣстныя

θρῆνος наверху, вокругъ по каймѣ славянская надпись, отвѣчающая литургическому назначенію пелены: «да умлъчитъ всѣка плът земнаа и да стоит страхом и трепетом се бо царь царствующим и господь господствующимъ христосъ богъ нашъ приходит заклатися и дану быти въ пищу вѣрнымв прѣдваряют его лици ангельстии съ вьсѣми началы и власти многоочитаа херувими и шестокрылатаа серафими лица накрывающа и вьпиюща пѣснь: святъ святъ святъ. в лѣто ѕц҃а.

3—4. Двѣ великолѣпныя плащаницы: *въ монастырѣ Путна* въ Буковинѣ 1405 г.,[1]) вкладъ сербской царицы Евфиміи (вдовы Лазаря, павшаго на Косовѣ) монахини и ея дочери Евпраксіи монахини, и другая въ монастырѣ Василіанъ въ Жолквѣ, [2]) вкладъ молдавскаго господаря Іоанна Александра прозв. Добрымъ и жены его Марины 1427 г., могутъ быть разсматриваемы одновременно, такъ какъ представляютъ *почти полную тождественность* по рисунку и исполненію—фактъ весьма рѣдкій и замѣчательный. Обѣ плащаницы украшены по полю звѣздами, хотя сербская раздѣлана богаче и лучше, и въ ней есть великолѣпная кайма изъ крестиковъ въ кругахъ. Типы Спасителя почти тождественны въ ликѣ, разнятся положеніемъ рукъ, въ сербской—сложенныхъ на груди, въ молдавской у плата. Никакого ложа. Вверху 4 ангела въ небѣ плачущіе и 2 служащіе съ рипидами, внизу (т. е. по правую сторону *агнца*) 2 съ рипидами и вновь 4 ангела, всѣ видные какъ бы въ небѣ, т. е. безъ ногъ, хотя здѣсь и не можетъ быть небесной сферы. Послѣднее обстоятельство свидѣтельствуетъ, что самая композиція

въ византійскихъ древностяхъ, но его подробныя описанія важны намъ, какъ свидѣтельство, что здѣсь изображены украшенные фенгіями факелы, чего нельзя различить на фотолитографическомъ снимкѣ, а онъ могъ видѣть на оригиналѣ: онъ опредѣляетъ верхи фенгій, какъ серебряные стебельки съ красными каемками, но истощается въ напрасныхъ усиліяхъ (тончайшими символическими хитросплетеніями) объяснить, почему въ одномъ случаѣ сдѣлано четыре стебелька (пламени), а въ другомъ пять. Здѣсь проходятъ всевозможныя цифры: и одна пасхальная свѣча, двѣ и три епископскія, и семь даровъ св. Духа и девять орудій страстей Христовыхъ и пр. Въ концѣ концовъ получается, что эти фенгіи остались единственнымъ памятникомъ славнаго князя Валахіи Мирча, который, уклонившись отъ борьбы съ турками, купилъ у нихъ миръ цѣною дани и потому могъ будто бы «съ правомъ показывать знаки невѣрныхъ подъ христіанскими символами». Въ итогѣ авторъ самъ признаетъ всѣ предположенія слишкомъ смѣлыми и нападаетъ на истинный путь, сближая фенгіи съ факелами классической Греціи, состоявшими изъ обмазанныхъ смолою прутьевъ, которыя вставлялись затѣмъ въ металлическія чашки, представлявшія съ боку въ профиль полумѣсяцъ. Къ этой догадкѣ автора прибавимъ то, что мы уже писали о фенгіяхъ въ ипподромѣ, изображенномъ во фрескахъ Кіевской Софіи («Записки Рус. Арх. Общ., т. III, стр. 291) и то, что сказалъ остроумный Рейске о *фенгіяхъ* у Константина Порфиророднаго.

1) Описываемъ по фотографіи г. Іос. Главки, президента Чешской акад. наукъ, равно какъ и всѣ послѣдующія плащаницы монастырей Буковины. Имѣя въ виду особое изданіе всѣхъ этихъ драгоцѣнныхъ памятниковъ, порученное мнѣ Чешскою академіею, откладываю подробный анализъ и снимки до этого изданія. Краткое упоминаніе многихъ плащаницъ сдѣлано въ указанной ст. пок. А. Одобеско.

2) *Выстава археологична Польско-Руска во Львовѣ въ року 1885.* Табл. XXIX.

плащаницы взята изъ другаго рисунка, по тому же самому два нижніе ангела преклоняются съ рипидами не къ тѣлу, но къ землѣ. Всѣ фигуры обѣихъ плащаницъ тождественны, развѣ иныя повернуты въ другую сторону. На обѣихъ греческія надписи, какъ молитвенныя, такъ и посвятительныя съ годами. На молдавской плащаница названа *агнцемъ* (по неимѣнію имени для плата): OVTOC 'O ΘЄIOC KAI IEPOC AMNOC ΓЄΓONЄN и пр. Очевидно, обѣ молдовлахійской работы.

5. Та же торжественная символико-литургическая композиція представляется и на великолѣпной плащаницѣ, открытой нами въ 1900 году въ путешествіи по Македоніи, въ Солуни, въ ц. Б. М. Панагуды, которую здѣсь мы только кратко опишемъ, за невозможностью сообщить рисунокъ съ этого драгоцѣннаго произведенія греческаго шитья. Плащаница должна быть причислена къ византійскимъ памятникамъ и не можетъ быть позже XIV вѣка, а многія ея частности и рисунокъ относятся къ лучшимъ временамъ византійскаго искусства, т. е. XI—XII вѣку. Весь платъ имѣетъ своеобразно длинную форму, потому что соединяетъ собственно плащаницу—въ средней части и какъ бы два воздуха, по ея сторонамъ, съ двумя сценами Причащенія подъ обоими видами. Все это окружено общей каймою изъ кружковъ съ крестами. Всѣ фоны золотнаго тканья, контуры исполнены краснымъ шелкомъ, архитектурныя части серебромъ и зеленымъ шелкомъ, лицо и тѣло палевымъ шелкомъ, контуры тѣла темнокрасные, въ одеждахъ красные, лиловые, малиновые. Шито золотомъ сплошь, очень толстымъ слоемъ, и примѣнены всѣ способы, и косое шитье, и зигзагомъ, и рѣшеткою и пр., скрѣпляется разноцвѣтными шелками. Наиболѣе драгоцѣнно это произведеніе со стороны рисунка, небывалаго въ шитьѣ благородства и правильности; никакой утрировки и рѣзкихъ движеній, и все выполнено еще въ античномъ стилѣ. Будь это произведеніе въ живописи, мы не задумались бы отнести къ XII вѣку.

Композиція Панагудской плащаницы не вноситъ никакихъ реальныхъ деталей сцены «Положенія во гробъ»: тѣло лежитъ на тонкомъ пологѣ, къ нему склоняются два ангела съ рипидами и два плачущіе: по угламъ 4 Эмблемы Евангелистовъ. Въ сценахъ «Причащенія» Христосъ причащаетъ ап. Петра и Іоанна, за престоломъ служатъ по 2 ангела съ рипидами.

6. Высокое достоинство композиціи, при слабомъ исполненіи, наблюдается также въ замѣчательной плащаницѣ Хиландара XIV—XV вѣка и сербскаго происхожденія (таблица XLIII). Тѣло Богочеловѣка покоится на мягкомъ ложѣ матраца, у подножія креста. Въ небѣ видны солнце и луна и пять летающихъ и плачущихъ ангеловъ, прекраснаго рисунка. По сторонамъ ложа (по обѣ стороны, съ полуприкрытыми ногами) стоятъ въ скорбномъ созерцаніи: Мать, три жены, юный Іоаннъ и 4 Евангелиста съ Еван-

геліями (Іоаннъ Б. представленъ сѣдымъ, узнается по словамъ раскрытаго Евангелія: «въ началѣ бѣ Слово» и пр.); двое, раскрывъ книгу, читаютъ; по низу Херувимы и Серафимы. Крупныя надписи: «величаем те живодавче» и пр. окаймляютъ все ложе, Кромѣ того. на малиновомъ шелкѣ, который служитъ основою вышивки, видны остатки золотыхъ надписей вкладчиковъ, между которыми какъ будто читается:.... *и роновых и захаріины и самоиловы и всѣх святых твоих тако руку мене грѣшнаго иоан.... чъсть и славу....*

7. Плащаница 1481 года въ монастырѣ Сучавицкомъ представляетъ и по своей грубой работѣ, и по простотѣ рисунка и несложности сюжета, начальное произведеніе въ этомъ ряду вещей. Явно, женская рука сама начертила очеркъ, заботясь лишь о томъ, чтобы сохранить нѣкоторую симметрію и передать хотя въ общемъ принятый иконографическій типъ. Вотъ почему всѣ складки здѣсь только вспоминаютъ византійскій рисунокъ, но не воспроизводятъ его. Главнымъ украшеніемъ служитъ вышивка бисеромъ всѣхъ контуровъ. Но оригиналъ, съ котораго заимствуются фигуры, еще хорошъ и выдаетъ себя въ пріемахъ: такъ Богородица поддерживаетъ Сына не подъ голову, которую окружаетъ нимбъ, а подъ плечи, и нимбъ не принимается еще непроницаемымъ, какъ видимъ позже. По угламъ находятся круги съ личинами солнца и луны, но они не различаются ничѣмъ. По ту сторону одра стоятъ два архангела, по надписи—Гавріилъ и Михаилъ, и на ихъ рипидахъ изображены серафимы, но эти эмблемы забыли окаймить круговыми линіями, чтобы онѣ могли представить рипиды. Однако, уже здѣсь сидѣнье Божіей Матери, условно изображаемое въ видѣ матерчатой подушки, положенной на землѣ рядомъ съ постланнымъ платомъ или хотя бы матрацомъ,—какъ въ данномъ случаѣ—превратилось на этотъ разъ, въ силу неумѣстнаго усердія, въ табуретъ съ рѣзными ножками. Тѣло Богочеловѣка окружаютъ только три жены, считая въ томъ числѣ и Мать: Магдалина поддерживаетъ ноги, сзади стоитъ Марія, мать Іакова и Іосіи (судя по буквѣ М). По сю сторону одра находятся два колѣнопреклоненные ангела, и надъ ними надпись, называющая ихъ архангелами Рафаиломъ м Ируиломъ (вм. Уріиломъ по народному произношенію). По каймѣ на трехъ сторонахъ читается тропарь: «Благообраный Іосифъ съ дрѣва сънемъ пречистое тѣло твое» и пр. По нижней каймѣ: «Іоаннъ стефанъ воевода Божіею милостью господарь земли молдавской сътвори сый аеръ въ лѣто 6989 Марта 20».

8—9. Двѣ плащаницы въ Новгородѣ извѣстны намъ по описаніямъ архим. Макарія. Одна, находящаяся въ Юрьевѣ монастырѣ, шита въ 1449 г. супругою в. к. Димитрія Юрьевича Шемяки, по голубой землѣ шелками, золотомъ и серебромъ. Надъ образомъ Умершаго четыре ангела съ рипидами, по угламъ эмблемы, и по каймѣ 24 лика Пророковъ, Апостоловъ и

святыхъ. Плащаница, названная въ надписи «воздухомъ», имѣетъ въ длину 2 арш. 11 вер. Вторая плащаница принадлежитъ собору св. Софіи, шита въ 1456 году супругою в. к. Василія Васильевича и имѣетъ въ длину 3 арш. 4 вер. По голубому атласу вышито шелками, золотомъ и серебромъ «Положеніе во гробъ». Богоматерь обнимаетъ голову Сына, вокругъ шесть ангеловъ съ рипидами и четыре эмблемы, два херувима и два серафима и Магдалина. Надъ лежащимъ во гробѣ лампада, подъ балдахиномъ. Здѣсь же находится и объясненіе избираемыхъ для плащаницъ и вмѣстѣ воздуховъ темъ, а именно по каймѣ вышита надпись: «Да умолчит всяка плоть человѣча и да стоить страхомъ и трепетомъ и ничто же земнаго всобѣ да помышляеть. царь бо царствующихъ и Господь господствующимъ Христосъ Богъ нашъ происходить заклатися и датися въ снѣд вѣрнымъ, предыдуть же сему лица ангельстии со всѣми началы и властьми и мнгоочитая херувимъ и шестокрылатная срафимь лица закрывающе и вопіюще пѣснь аллилуія». Въ другой надписи сказано, что «сій вздухъ зданъ бысть» в. к. Васильемъ Васильевичемъ и пр.[1])

10. На плащаницѣ, принадлежащей *Солотчинскому* монастырю въ Рязани и вышитой въ 1512 году при «великомъ царѣ Василіи Ивановичѣ», сохранились[2]) только изображенія «Страстей Господнихъ», а средина, шитая по красному атласу и оподолье, на голубой камкѣ, пропали вмѣстѣ съ истлѣвшими атласомъ и камкою.

11. Большая *плащаница*, шитая по алому атласу, 1480 года, въ Борисполѣ, Полтавской губ.[3]), была нѣкогда замѣчательнымъ образцомъ живописнаго украшенія тканей, но въ настоящее время, какъ изображенія ея: «Снятіе со Креста», «Положеніе во гробъ», «Сошествіе во адъ» и ряды стоящихъ по верхнему и нижнему краю святыхъ, такъ и самая надпись отъ имени княжки Елены, соорудившей плащаницу на память князя Михаила Андреевича въ храмъ или монастырь Архистратига Михаила, все столь поновлено, что требуется предварительное изслѣдованіе оригинала, прежде чѣмъ можно *было бы судить о характерѣ замѣчательнаго*, но искаженнаго реставраціею памятника.

12. Плащаница 1490 года, сохраняющаяся въ монастырѣ Сучавицкомъ въ Молдавіи, заключаетъ въ своемъ рисункѣ гораздо болѣе историческихъ подробностей: не даромъ въ надписи надъ тѣломъ значится: ὁ ἐνταφιασμός. Христосъ въ препоясаніи, лежитъ на пурпурной плащаницѣ, уже имѣющей условную форму церковнаго покрова, а не плата бѣлаго и большого, для

1) Арх. Макарія «Арх. описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ», 1860, т. II, стр. 299—300.

2) Пискарева. «Рязанскія надписи». Зап. Рус. Арх. Общ., т. VIII, стр. 274.

3) *Труды восьмаго Арх. съѣзда въ Москвѣ*, 1897, IV, табл. 38.

обвитія тѣла. Слегка приподымая голову обѣими руками, Мать обнимаетъ Сына. За нею женская фигура, съ распущенными волосами, и воздѣвая руки—очевидно, Марія Магдалина. Сзади плащаницы и прикрытый ею до половины, какъ если бы это былъ гробъ, Іоаннъ Богословъ юный, плача, беретъ за руку Христа, собираясь ее лобызать. Въ ногахъ стоятъ плачущіе Іосифъ и Никодимъ и двѣ жены. По обѣ стороны плащаницы по четыре ангела крайніе съ рипидами, два верхніе изображены въ небѣ погрудь, а два нижніе на колѣняхъ плача и преклонившись. Повидимому, вышивальщикъ набралъ фигуры ангеловъ съ разныхъ иконъ, опять потому, что не имѣлъ готоваго перевода сюжета. Славянская надпись называетъ вкладчика іоанна Стефана воеводу сына Богдана и господаршу его Марію, которые сотворили сей «аеръ въ монастырь Путнійскій, въ храмъ Успенія Б. Матери въ 6998 году». По угламъ плащаницы вышиты четыре эмблемы Евангелистовъ, очевидное заимствованіе съ воздухомъ, и на огибающихъ коймахъ надписано по гречески: «поюще, вопіюще» и пр. Рисунокъ фигуръ сохраняетъ всѣ особенности и общій характеръ византійскаго стиля, что чувствуется очень ясно при сравненіи съ послѣдующими вышивками; но такъ какъ рисунокъ здѣсь, повидимому, увеличенъ противъ оригинала, получилась извѣстная свобода, и вещь производитъ впечатлѣніе, подобное раннимъ итальянскимъ иконамъ.

13. Именно плащаница Сучавицкаго монастыря 1519 года даетъ отличный образецъ того паденія, которое было неизбѣжно въ славянскихъ странахъ для искусства при отрѣшеніи отъ византійскаго руководства. Композиція почти та же: тѣло Христа уже положено на одръ, Мать поддерживаетъ еще голову, какъ бы желая дольше продлить свое желаніе, и Іосифъ еще приподымаетъ покровенными руками ноги Его, три жены плачутъ сзади, и Магдалина между ними узнается по взмахнутымъ рукамъ. Іоаннъ лобызаетъ руки, и Никодимъ припадаетъ къ пологу. Поверху летятъ четыре плачущіе ангела, а внизу стоятъ четыре же ангела, но преклоненные и держа двое рипиды, а прочіе: крестъ и трость съ губою. Но посреди ангеловъ стоитъ чаша на подножіи и въ чашѣ четыре гвоздя: символическій придатокъ, имѣющій значеніе по связи плащаницы съ воздухомъ. По угламъ тѣ же эмблемы Евангелистовъ, но съ надписаніемъ именъ: Евангелистъ Матѳей и т. д. По каймѣ идетъ надпись, которой форма послѣ повторяется: «изволеніемъ Отца и съпоспѣшеніемъ Сына и съвършеніемъ Святаго Духа изволи рабъ Божій Гаврилъ Вистѣрникъ (главныя казначей) Тотрушанъ еже онъ желаніемъ възжелѣніе любве Христовѣ страсти рачитель потъщательно сътвори сый аеръ и даде его въ молбу себѣ и своей съжительници и чадъ его въ монастиръ от вороган идеже есть храмъ святаго славнаго великомученика и побъдоносца Георгіа въ лѣто 7024 мѣсяца Августа 25.

14. Ближайшимъ произведеніемъ молдавскаго шитья въ нашихъ снимкахъ является плащаница Діонисіата 1545 года (табл. XLI), вкладъ воеводы князя Петра Равеша. Она исполнена на томъ же красномъ шелку, видимомъ на тѣхъ мѣстахъ ликовъ: Христа, ангеловъ и пр., гдѣ шитье расползлось и выпало, обнаживъ исподъ. Шито серебромъ, золотомъ, шелками: алымъ, коричневымъ, бѣлымъ, зеленымъ, тоже по основѣ желто-золотистаго шелка. Такъ, хитонъ Богоматери шитъ зеленымъ и желтымъ шелкомъ, а контуры лиловые; фелонь золотая. Одежды ангеловъ золотыя, контуры шиты зеленымъ шелкомъ. Волосы сдѣланы оливковымъ тономъ по золотому полю желтаго шелка, который образуетъ рисунокъ кудрей. Контуры волосъ также красные. Контуры чертъ лица темнозеленые. Вокругъ надпись: «благочестивыи христолюбивии іоанъ петръ воевода божіею милостію господинъ въсеои молдовлахискои земли оже благо произволихъ воспоминаниемъ благимъ произволениемъ и сътворихъ и украсихъ съи аеръ въ имѣ г҃а бога и спаса нашего іисуса христа и дадохъ его въ мо... вамъ въ новосъзданное нашеи монастири же въ святѣи горѣ аѳосѣ и глаголеми дионисиае ідеже храмъ святого пророка предтечя и крестителѣ іоана за здравие и въ за душе спасепіе въ ми родителевъ свами... жи.. свами елена и чадо г иван даниил... щу и стефану и константину воевода петра господарева и кнѣгыни мироксаиды и съвърши влѣто З҃Н҃Г҃ ге 15». Композиція священной сцены представляетъ наибольшій интересъ въ нашемъ предметѣ, такъ какъ его формы отличаются почти дѣтскою грубостью: это наиболѣе замѣтно въ ликахъ, узкихъ и длинныхъ носахъ и едва прорѣзанныхъ губахъ, штриховкѣ волосъ у всѣхъ пожилыхъ людей и раздѣлкѣ кружочками у молодыхъ и у ангеловъ. Этому характеру копіи отвѣчаютъ спутанныя складки и грубыя ошибки въ одеждахъ, напр. въ мафоріи Богоматери, не имѣющемъ продолженія на колѣнахъ. Все поле между фигуръ по атласу вышито звѣздами и кадочками съ подымающимися изъ нихъ стебельками, на которыхъ расположены закручивающіеся усики. Напротивъ того, композиція сюжета относится къ лучшимъ и древнѣйшимъ образчикамъ соединенія символическаго типа съ драматической сценою. Мы находимъ здѣсь большую фигуру Матери, группу трехъ скорбящихъ женъ слѣва и двухъ справа, трехъ апостоловъ у ногъ распростертаго и слетающихъ четырехъ ангеловъ. Но подъ плащаницею представлены четыре ангела, литургисающіе вокругъ чаши, наполненной виномъ, съ четырьмя орудіями страстей (на этотъ разъ непонятными палочками) и двумя кувшинами по сторонамъ чаши.

15. Въ ризницѣ архіерейскаго дома въ Ярославлѣ хранилась и нынѣ перенесена въ ризницу Спасо-Преображенскаго монастыря въ Ярославлѣ же замѣчательная (табл. XLIV) плащаница 1539 года, шитая по толстому холсту шелками, золотомъ и серебромъ. По красотѣ рисунка и шитья эта

вещь можетъ считаться въ числѣ пяти — шести лучшихъ и рѣдчайшихъ вышивокъ. По тремъ сторонамъ вышита вязью надпись тропаря, на четвертой посвятительная: «лѣта 7047 совершенъ воздухъ сей пречистыя обители честнаго ея (образа) одигитріи и при благовѣрномъ князѣ иванѣ васильевичѣ всея россіи повелѣніемъ игуменьи ѳеогны и старицы елены и келаря ѳеофаніи а шила старица анна тушина». Размѣръ плащаницы:—2 метра, 8 сант. и 1,35 сант., что всего яснѣе опредѣляетъ плащаницу, не воздухъ и не пелену. Но композиція сюжета и здѣсь можетъ считаться неудачною и случайною, съ тѣмъ же характеромъ набора фигуръ. Тѣло, положенное на платѣ, оплакиваютъ: Мать, держа Сына за голову, и Іоаннъ, поддерживающій покровенными руками ноги. За ложемъ видна арочка киворія, на двухъ колонкахъ, съ подвѣшенною большою лампою, арабскаго типа, означающею здѣсь ночное время, надъ ложемъ написано: «рыданіе надгробное». Но болѣе ничего историческаго сюжетъ не даетъ. Взамѣнъ того, символическій смыслъ усиленъ. По угламъ эмблемы какъ бы стремятся къ Тѣлу Христа. Два ангела слетаютъ плача, и надъ ними написаны имена архангеловъ Гавріила и Михаила. Въ небѣ видны круги солнца и луны. Четыре ангела окружаютъ одръ, держа рипиды съ изображеніями Серафимовъ и трисвятымъ славословіемъ. По сю сторону плата еще два ангела и тоже съ рипидами, но преклоненные, по сторонамъ плата, лежащаго свернутымъ и предназначеннаго для обвитія Тѣла. Весь фонъ усѣянъ звѣздами, какъ на плащаницахъ молдавскихъ.

16. Драгоцѣнная плащаница (табл. XLV), хранящаяся въ ризницѣ Смоленскаго собора, вкладъ князя Владиміра Андреевича отъ 1561 года, принадлежитъ къ числу наиболѣе замѣчательныхъ русскихъ памятниковъ. Изданіе этого предмета заслуживало бы воспроизведенія въ краскахъ. Шитье выполнено по великолѣпной итальянской шелковой ткани XV столѣтія разноцвѣтными шелками, золотомъ и серебромъ и украшено камнями въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ камни въ гнѣздахъ пришиваются къ одеждамъ. Тончайшіе разводы въ нимбахъ подражаютъ сканнымъ, а нѣкоторыя одежды воспроизводятъ богатые и необычайно мелкіе узоры дорогихъ тканей XIV и XV столѣтій. Мысль чрезвычайно счастливая, но рѣдко выполняемая въ шитьѣ. Очевидно, выполненіе плащаницы было поручено княжеской мастерской, и она исполнила на славу. Мы не знаемъ примѣра подобнаго мастерства, съ какимъ исполненъ необыкновенно тонкій и строго изящный рисунокъ, данный лучшимъ иконописцемъ царской мастерской [1]). Композиція, прежде всего, носитъ чисто историческій характеръ: это только «Положеніе во гробъ», какъ оно и наз-

1) Примѣры «свѣтличныхъ знаменныхъ дѣлъ» для XVII вѣка приведены въ «Матеріалахъ», доп. къ соч. «Домашній бытъ русскихъ царицъ въ XVI и XVII в.», И. Е. Забѣлина, 156—161, и разсмотрѣны въ самомъ соч. стр. 658 сл.

вано въ надписи. Тѣло Господа нашего положено на матрацъ, и плащаница для обвитія его лежитъ сбоку, а надъ этимъ платомъ стоятъ уже два ангела, какъ бы осѣняя его рипидами. Только Мать еще поддерживаетъ голову Сына, любовно обнимая ее руками и вовсе не плача, ибо и мертвый сынъ еще живъ для ея любви и ея «плача». Сзади нея стоитъ и рветъ себѣ волосы, неподвижно глядя на умершаго, Марія Магдалина. Другая жена стонетъ, сжимая себѣ голову, у одра. Іоаннъ, какъ бы не смѣя взять руку, низко наклонился, чтобы лобызать ее. Вслѣдъ за нимъ преклонились Никодимъ и Іосифъ, и послѣдній старецъ, преисполненный глубокаго умиленія, сложилъ руки, какъ подходящій къ причастію. Позади видны два ангела, стоящіе съ рипидами, но не скорбные. Въ небесномъ сводѣ къ кругу спускается Духъ въ видѣ голубиномъ, и видны солнце и луна. По угламъ четыре эмблемы. Если возможно, еще тоньше раздѣлана кайма, украшенная тридцатью тремя и тридцатью четырьмя изображеніями апостоловъ, пророковъ и святыхъ въ кругахъ, образуемыхъ разводами лозы виноградной и отдѣляемыхъ орнаментальными (непонятыми) свѣщниками. Средними изображеніями вверху является Богъ Саваоѳъ и Успеніе Богоматери внизу.

По сторонамъ Бога Отца, кругъ котораго заключенъ въ звѣзду, изображены пророки: царь Давидъ и «премудрый» царь Соломонъ, Моисей (по образу—Павелъ) и Исаія, Илія и Іеремія и молодые Даніилъ и Аввакумъ. Всѣ представлены въ молитвенномъ обращеніи. Успеніе изображено съ обычными подробностями: Аѳоніею и ангеломъ, а по сторонамъ Христа два первыхъ епископа. По обѣ стороны этой сцены размѣщены въ кругахъ апостолы, а два евангелиста вверху. По правой и лѣвой коймахъ помѣщены святые, при чемъ стороны соотвѣтствуютъ одна другой, а именно: Іаковъ «братъ Божій» и Лазоръ «другъ Божій», Василій Великій и Аверкій «Іерапольскій», Іоаннъ Златоустъ и Григорій Богословъ, Николай Чудотворецъ и Григорій «Папа Стараго Рима», наконецъ Петръ и Алексѣй, московскіе чудотворцы.

Но, независимо отъ общаго изящества этого произведенія, должно остановить вниманіе и на типахъ, ихъ высокой красотѣ и характерности: шитье соперничаетъ съ первостепенными работами современныхъ иконописцевъ. Необычайная мелочность и тщательность всѣхъ деталей не мѣшаетъ изяществу рисунка и выдержкѣ основнаго благодушія, разлитаго въ выраженіи лицъ, въ мягкихъ движеніяхъ.

Главнымъ недостаткомъ этого иконописнаго пошиба является необыкновенная мелкота чертъ лица: носа, глазъ и особенно губъ на округломъ лицѣ: округлое лицо явилось, взамѣнъ продолговатаго греческаго, послѣдствіемъ вліянія окружающей дѣйствительности, мелкія же черты—условность преувеличенной манеры, заступившей мѣсто стиля, слишкомъ древ-

няго и все болѣе и болѣе утрируемаго. Это не мѣшаетъ, однако, старческимъ лицамъ, съ ихъ густыми волосами и бородами, достигать высшей въ иконописи красоты, но портитъ свѣжія и молодыя лица. Поэтому здѣсь особенно удались лица пророковъ Исаіи, Иліи, апостола Андрея, святыхъ Іакова и Лазаря (оба представлены сѣдыми), папа Григорій, Петръ и Алексѣй. Здѣсь не мѣсто подробно описывать всѣ достоинства тонкаго шитья, но, ради рѣдкости, должно отмѣтить, что даже почти всѣ рисунки скани, украшающей нимбы, оказываются разными, что всѣ одежды святыхъ вышиты орнаментально, и даже оклады Евангелій раздѣланы подобіемъ цвѣтныхъ и золотныхъ парчей.

Наконецъ, замѣчательность памятника этимъ не ограничивается, такъ какъ плащаница эта составляетъ историческій памятникъ о лицѣ, пресловутой памяти въ русской исторіи. Именно въ двухъ углахъ плата представлены Владиміръ «великій князь кіевскій и всея росии» и преподобная Евфросинія. Это святые вкладчиковъ, а надпись отъ ихъ имени съ годомъ (т. наз. *лѣтописецъ*) съ правой стороны въ ногахъ Спасителя гласитъ слѣдующее: «Святыя и прьвоживоначальныя Троици и пречистые его матери честнаго и славнаго ея Успенія въ лѣто 7069 (1561) при благочестивом царѣ и великомъ князѣ иване васильевичѣ всея России и при освященѣм макарии митрополите данъ бысть сей воздухъ въ церковь ссборную пречистые Богородици Успенія благовѣрным князем Владиміром Андрѣевичем и благовѣрною матерью его княжа Андрѣевою Иванович кнѣгинею Евфросиніею и честно поклоненіе всему православному крестьянству и по моей смерти и княгыни ефросинии во вѣчное поминовеніе во вѣкъ». Историкъ Соловьевъ разсказываетъ, что этотъ удѣльный князь, во время болѣзни Іоанна, не замедлилъ выставить свои права на престолъ по смерти Іоанна, помимо племянника Димитрія, въ 1553 году; онъ было отрекся цѣловать крестъ и дать присягу на записи служить Димитрію. Но его насильно заставили присягнуть, и отъ матери его требовали, чтобы и она привѣсила свою печать къ крестоприводной записи, «и много она бранныхъ рѣчей говорила». Въ 1554 году царь взялъ съ того же своего двоюроднаго брата вторую запись держать родившагося царевича Ивана вмѣсто царя въ случаѣ смерти послѣдняго. Владиміръ долженъ былъ обязательно: «жить мнѣ въ Москвѣ на своемъ дворѣ... Если мать моя княгиня Евфросинья станетъ подучать меня противъ сына твоего царевича или противъ его матери, то мнѣ матери не слушать, а пересказать ея рѣчи сыну твоему»... и пр. Въ томъ же году Владиміръ обязался третьею записью ограничить свой дворъ въ Москвѣ. Въ 1563 году умеръ митрополитъ Макарій и въ томъ же году царь положилъ гнѣвъ свой на княгиню Евфросинію и сына ея, много было сысковъ, и царь передъ владыками извѣстилъ имъ ихъ неправды. Тогда же княгиня

постриглась, но Владиміръ перенесъ бѣду и прожилъ до 1569 года, когда князь былъ умерщвленъ озвѣрѣвшимъ Иваномъ, вмѣстѣ съ дѣтьми. Князь Владиміръ оставилъ по себѣ добрую память и своею давнею и тѣсною дружбою съ знаменитымъ Сильвестромъ. Эта справка о памяти героя Казани, изъ русской исторіи, должна быть возобновлена въ русской археологіи, такъ какъ послѣдняя обязана князю лучшимъ памятникомъ русскаго шитья. Очевидно, плащаница была вкладомъ въ Московскій Успенскій соборъ, когда князь и княгиня особенно могли ожидать себѣ смерти, и въ церемоніальныхъ словахъ надписи слышится на этотъ разъ правда; самая плащаница раздѣлила судьбу князя и какъ бы подверглась опалѣ, будучи перевезена въ Смоленскъ.

17. Мы предпочитаемъ относить не къ XI, но къ XVI вѣку *грузинскую плащаницу*, сохраняющуюся въ ц. Покрова въ Левшинѣ, въ Москвѣ и недавно изданную [1]), какъ памятникъ грузинской древности. На каймѣ (*голубой, шелковой*) плата вышита (*серебромъ*) надпись: «Христе Боже, Распятія, Гроба и Воскресенія Твоею благодатью помилуй и спаси отъ всякаго лукаваго душу благословеннаго патрона царя царей Баграта и супругу его царицу Елену и дѣтей ихъ. Аминь». Что вкладчикомъ былъ не Багратъ, царь Грузіи (1027—79) и жена его Елена, дочь виз. имп. Романа Аргира, а Багратъ, царь Имеретинскій († 1508) и Елена, жена его, доказывается вполнѣ нами подобранною серіею плащаницъ. Не проводя сравненія вновь по пунктамъ, ограничимся ихъ указаніемъ.

Христосъ положенъ на платѣ, вышитомъ звѣздами, на нимбѣ его буквы ο ων. Въ головахъ стоитъ Мать, въ ногахъ Іоаннъ, оба въ голубыхъ хитонахъ и малиновыхъ гиматіяхъ. По обѣ стороны изголовья два колѣнопреклоненные ангела съ рипидами и два серафима. По сторонамъ одра стоятъ вверху (т. е. справа) Іосифъ и Никодимъ, а внизу двѣ пары много очитыхъ херувимовъ въ видѣ окрыленныхъ колесъ. По угламъ символы Евангелистовъ. Поле плата темнолиловое, усѣяно звѣздами. Крестъ (по типу XVI в.) съ солнцемъ и луною, пришелся сбоку.

Плащаница шита золотомъ, серебромъ и шелками, при чемъ лики, руки и ноги сдѣланы шелкомъ палеваго, тѣлеснаго цвѣта. Рисунокъ слабъ, или даже грубъ и уродливъ, композиція неуклюжа и только въ общихъ чертахъ вспоминаетъ византійскіе оригиналы.

18. Подобная по богатству исполненія и по сложности сюжета, но уже не по художественнымъ достоинствамъ, плащаница находится въ Буковинѣ въ монастырѣ Путна, вкладъ 1592 года. По краямъ плата устроено три каймы: двѣ орнаментальныя, третья, занятая надписью, съ гербомъ Молда-

---

1) Древности. Труды Имп. Моск. Арх. Общ., т. XVI, 1900, стр. 146—148, табл. XXX.

віи, въ видѣ бычьей головы. Надпись гласитъ: «Извлеченіем Отца и съпоспѣшеніе сына съвръшеніе святаго духа раб божии Іоан Ереміе Могила воевода Божіею милостію господар земли Молдавской и мати его Марія и господарша его Елисаветъ сътвориша съ божественны аеръ ради спасеніа их душевнаго и здравіа тѣлеснаго и ради здравіа прѣвъзлюбленних чядъ своих Іоана Константина воевод и госпожи Ирини и Маріи и Катерини и даде его въ новѣ създанѣм их монастири Сучавица идеже есть храм Въскресение Господа Бога нашего и Спаса Нашего Іисуса Христа при Архиепископѣ Кир Георгие Могила митрополита Сучавскаго в лѣто 7100 господарства (?) его» (непонятно). По четыремъ угламъ плата въ окаймленныхъ отрѣзкахъ неба летящія эмблемы: орелъ, телецъ, левъ и ангелъ несутъ Евангелія, но представлены, въ отличіе отъ прочихъ случаевъ, движущимися впередъ передъ собою, а не внизъ, въ прекрасномъ и покойномъ движеніи, какъ бы плывущими въ небѣ. На бордюрахъ надписи; *αδοντα, βοωντα, κεκραγοντα, κε λεγοντα*. Самое изображеніе сцены Положенія во гробъ скопировано съ древняго и несомнѣнно лучшаго изъ всѣхъ намъ извѣстныхъ оригинала, принадлежащаго XIV или XV вѣку. Послѣдняя дата предпочтительнѣе, потому что на это позднѣйшее время указываютъ многія особенности рисунка: руки и ноги необыкновенно малы или и вовсе не изображаются, собственно византійскихъ складокъ уже нѣтъ, а есть только византійскій абрисъ драпированной фигуры, и прежнее дробленіе поверхности одежды или шраффированіе одеждъ уже забыто. Въ типахъ появилась опредѣленная тенденція къ миловидности, чѣмъ уничтожается византійская характерность. Наконецъ особаго рода щеголеватая и показная симметрія въ расположеніи и вычурная мягкость въ жестахъ относятся къ концу XV столѣтія, когда появились работы критской иконописной школы.

Переходя къ сюжету изображенія, мы находимъ во главѣ его большой крестъ, водруженный сзади одра, съ двумя перекладинами, копіемъ и тростію и терновымъ вѣнцомъ, на самомъ крестѣ. По сторонамъ креста два колѣнопреклоненные ангела осѣняютъ его рипидами (стоя на землѣ), а подъ рукавами креста четыре ангела, носящіеся въ воздухѣ, скорбятъ объ уснувшемъ. Въ головахъ Христа, обвивая его голову и шею, сидитъ на табуретѣ Богоматерь. Руку лобызаетъ, преклонившись и нѣжно приподнявъ одинъ перстъ, Іоаннъ. Въ ногахъ стоятъ Іосифъ и Никодимъ, оба черноволосые, и по концамъ по обѣ стороны двѣ жены, изъ нихъ одна воздѣвшая руки—Магдалина. Ниже одра два архангела и два ангела, первые съ рипидами, совершаютъ поклоненіе Тѣлу. Все поле усыпано звѣздами. Надъ одромъ надпись *ὁ ἐνταφηασμός* (sic), надъ крестомъ $\overline{\text{Ц}}$ $\overline{\text{С}}$ = *царь славы* и ошибочно $\overline{\text{IV}}$ $\overline{\text{XC}}$.

19. Въ обители Дохіара (табл. XLII) имѣется прекрасная плащаница

обычныхъ размѣровъ. т. е. около двухъ метровъ, исполненная по малиновому атласу, шелками, золотомъ и серебромъ. Цвѣта, здѣсь употребленные: свѣтложелтый, свѣтлокоричневый, голубой, бирюзовый, зеленый и красный, относятся уже къ позднѣйшей гаммѣ и не чужды пестроты, какъ и самый рисунокъ. Бросается въ глаза несоразмѣрная узкость каймы съ надписью, а затѣмъ нескладное расположеніе погрудныхъ изображеній на бордюрѣ, положенныхъ бокомъ, для того чтобы умѣстить на каждой каймѣ по десяти пророковъ, и на боковыхъ по пяти. Такимъ образомъ, между пророками появились апостолы Петръ и Павелъ. Пророки размѣщены въ такомъ порядкѣ: слѣва въ верхнемъ углу Моисей, и отъ него по верхней каймѣ Соломонъ, а по нижней соотвѣтствуютъ: Ааронъ и Давидъ. Весь верхній рядъ имѣетъ на головѣ шапочку Даніила, а прочіе ряды нѣтъ. Въ отличіе отъ обычныхъ изображеній, пророки представлены въ изогнутыхъ позахъ, смотря наверхъ, что показываетъ, что фигуры взяты изъ купольныхъ рисунковъ, тогда какъ нижній рядъ представляетъ пророковъ глядящихъ внизъ, что, повидимому, показалось наиболѣе подходящимъ, чтобы обратить взоры ихъ на центральное дѣйствіе. Въ число пророковъ приняты Предтеча и Іаковъ, затѣмъ изображены дважды: Захарія (старый и молодой) и Исаія. Все это сдѣлано для заполненія мѣста и указываетъ крайнюю безпомощность мастерицъ, трудившихся надъ подборомъ фигуръ. Та же нескладица оказывается и въ главной сценѣ. Такъ по угламъ представлены здѣсь эмблемы, но надъ крылатымъ львомъ написано ЛК вмѣсто МРК. Другія грубыя ошибки въ греческихъ надписяхъ указываютъ какъ будто на славянина мастера. Композиція передана съ крайнею безпорядочностью. Вверху не два и не четыре ангела, но три и всѣ на разныхъ уровняхъ. Одинъ слетаетъ изъ угла и утираетъ слезы несомымъ платомъ. Другой, въ воздухѣ преклоняя колѣна, несетъ чашу съ воткнутыми въ нее копіемъ, крестомъ и тростію съ губкою. Третій почему то держитъ платъ, раскинутый на рукахъ, но изображенъ безъ ногъ, т. е. въ воздухѣ надъ Тѣломъ. Наконецъ четвертый держитъ рипиду, но смотритъ вверхъ на небо. Получается нескладная смѣсь фигуръ и далѣе: Божія Матерь поддерживаетъ уже не голову а нимбъ Сына; фигура Христа сдѣлана несоразмѣрно большою, а всѣ прочія слишкомъ маленькими относительно нея. Здѣсь не двѣ и не три жены, а пять: три обозначены апокрифически именами Маріи и Маѳы, очевидно, сестеръ Лазаря, друга Христова, а третья именемъ Саломеи, если догадываться по буквамъ СЛа. Надъ Іосифомъ и Никодимомъ надписи помѣщены обратно. Ниже одра изображены (какъ бы тутъ было воздушное пространство) Херувимы и многоочитые Серафимы и опять два ангела, одинъ на колѣнахъ, другой какъ бы въ воздухѣ, т. е. изображенъ до колѣнъ. Въ концѣ концовъ, въ ногахъ Христа помѣщенъ ангелъ съ рипидою и кадиломъ, случай пока безпримѣр-

ный въ этой сценѣ. Надъ двумя ангелами большихъ размѣровъ читаются начальныя буквы именъ архангеловъ Гавріила и Михаила, патроновъ обители Дохіарской, сотворившихъ для нея чудо обрѣтенія сокровища, на которое и былъ построенъ современный храмъ. Надпись ἐκ μονῆς ὑπάρχει Δοχειαρίου, какъ она ни необычна, указываетъ на заказъ обители, а внизу выставленъ годъ: ἔτει 7113, т. е. 1605. Между тѣмъ Одобеско [1]) говоритъ о двухъ плащаницахъ въ Дохіарѣ отъ 1609 и 1611 года, послѣдняя — вкладъ іеромонаха Калликста. Описаніе первой показываетъ, что разумѣется плащаница 1605 года, а второй мы не нашли въ монастырѣ: воз-

95. Плащаница Владимірскаго Успенскаго женскаго Княгинина монастыря.

можно, что и наша плащаница заказана тѣмъ же іеромонахомъ, а слѣдовательно, сдѣлана гдѣ либо поблизости Аѳона, т. е. на Балканскомъ полуостровѣ, или въ той же Молдавіи, которой господари съ XVI столѣтія были ктиторами.

Сходство второй плащаницы явствуетъ изъ описанія Одобеско: также сложность композиціи, тѣ же многочисленныя фигуры, тотъ же архангелъ съ кадиломъ, четыре серафима и четыре престола, тѣ же пророки. Но эта плащаница меньше размѣрами, какъ и еще подобная въ аѳонскомъ мона-

1) Въ статьѣ: «Воздухъ Тихвинскаго монастыря». «Древности». Труды Моск. Арх. Общ., т. IV, вып. 1, 1874, стр. 24, прим. 9.

стырѣ Павла, въ которомъ, послѣ Сербовъ, ктиторами были тоже молдавскіе господари; и третья въ монастырѣ Ставроникитскомъ, обѣ, вѣроятно, конца XVI или начала XVII вѣка.

20. Къ тому же разряду должна быть отнесена плащаница средины XVII вѣка, сохраняющаяся въ Владимірскомъ Успенскомъ женскомъ Княгининѣ монастырѣ, съ любопытными угловыми изображеніями святителей и вполнѣ обычною композиціею (рис. 95) самаго положенія во гробъ, какъ оно установилось въ концѣ XVI вѣка.

21. Замѣчательная плащаница (рис. 96), вкладъ княгини Пожарской въ монастырь Спасо-Евфиміевскій въ Суздали, заслуживаетъ вполнѣ нашего вниманія. Художественныя формы здѣсь болѣе чѣмъ слабы, вмѣсто складокъ и драпировокъ здѣсь какія то богато расшитыя или пестро тканыя подушки, черты лица и строеніе фигуръ неправильныя, непропорціональность полная, и только вышивка надписей можетъ похвалиться красотою и правильностью, но все это весьма естественно въ монастырскомъ шитьѣ, а достоинства его, которыя мы не можемъ ни оцѣнить, ни разбирать здѣсь подробно, по всей вѣроятности, очень высоки. Вышитый платъ окаймленъ полосою итальянскаго стариннаго шелка, густо затканнаго листвою. Бордюръ плащаницы украшенъ крупною надписью изъ обычнаго, въ этомъ родѣ покрововъ, пѣснопѣнія. Въ ногахъ Христа мелкая, но прекраснаго исполненія, надпись: «Лѣта 7152 Марта въ 22 дала сии покровъ въ домъ Боголѣпнаго Преображенія и великаго чюдотворца Евъфимія болярина князь Димитріева жена Михайловича кнегиня Ѳеодора Ондрѣевна по муже своем и по своеи души».

По угламъ представлены серафимы. Въ полукружіи неба видны солнце и луна; Духъ Святой въ кругу нисходитъ въ лучахъ на Усопшаго. Тѣло положено на богатомъ матрацѣ, Его голову поддерживаетъ Мать, любовно прижимаясь къ нему головой; она сидитъ на пышномъ тронѣ, сзади нея двѣ жены. По другую сторону три фигуры: Іоаннъ, Іосифъ и Никодимъ, но въ надписяхъ эти послѣдніе смѣшаны, а именно надъ черноватымъ мужемъ написано имя «Іосифъ», тогда какъ Іосифъ есть сѣдая фигура, стоящая съ краю въ ногахъ Христа. Внизу два ангела въ соотвѣтствіи съ двумя другими, стоящими надъ тѣломъ, держатъ также рипиды, но наклоняются уже не надъ тѣломъ, а надъ лежащимъ платомъ.

22. Между вышеуказанными схематическими плащаницами слѣдуетъ упомянуть о дорогой, шитой шелками и украшенной камнями плащаницѣ, вкладъ боярина Троекурова въ ризницѣ Ярославскаго архіерейскаго дома отъ 1674 года. Кромѣ прекрасныхъ вышивокъ пѣснопѣнія: во гробѣ плотски и пр., подъ гробомъ мелкимъ швомъ вышито: «7182 Сент. 20 день приложилъ сей воздухъ бояринъ Борисъ Ивановичъ Троекуровъ по женѣ своей

блаженной памяти боярыни Агриппины и по сынѣ своемъ кн. Димитріѣ въ вѣчный поминокъ въ Ярославль въ Спасовъ монастырь къ церкви Св. Боголѣпнаго Преображенія Господа Бога нашего Іисуса Христа и св. благовѣр-

96. Плащаница, вкладъ кн. Пожарской въ Спасо-Евфиміевъ монастырь въ Суздалѣ.

наго кн. Ѳеодора Смоленскаго и Ярославскаго и чадъ его Давида и Константина. Надъ Усопшимъ херувимъ (надпись: «Херувимъ», по изображенъ

шестикрылатый серафимъ) два ангела съ четырьмя рипидами и внизу платъ.

23. *Плащаница Путивльскаго Печерскаго монастыря*[1]), вкладъ туда же окольничаго Михаила Семеновича Волынскаго, 1666 года, шитая шелками, серебромъ и золотомъ, съ зеленою атласною каймою, надписи которой шиты золотомъ, отличается большою грубостью исполненія и съ технической стороны только издалека напоминаетъ молдовлахійскія плащаницы. Одежды почти лишены всякихъ складокъ, нерѣдко представляютъ сплошной кусокъ одного цвѣта на фигурѣ, или драпировки начерчены поверхъ тонкими нитями, безъ всякаго смысла, по дѣтски. Крайняя грубость въ движеніяхъ въ уродливой потугѣ на экспрессію и всѣ тѣ свойства безобразныхъ преувеличеній, въ которыя впадаетъ мастерство, когда оно руководится только богатствомъ матеріала, не художественностью формы. Въ такихъ ремесленныхъ произведеніяхъ, какъ эта плащаница, нельзя въ серьезъ принимать и иконографическую сторону изображенія. Посреди картины въ небѣ виденъ Саваоѳъ (не сѣдой), въ клубящихся облакахъ, отъ Него сходитъ на Христа Духъ Святой. Подъ Саваоѳомъ крестъ, съ копіемъ, тростію, вѣнцомъ и лѣстницею, только что употребленною для снятія со Креста,—смѣшеніе символики и реальности. Тѣло Господа Іосифъ и Марія кладутъ на матрацъ, руки Его сложены на—крестъ и приподняты къ головѣ. Жены рвутъ на себѣ волосы, Іоаннъ и Никодимъ скорбно преклонены, Архангелы Гавріилъ и Михаилъ держатъ по парѣ орнаментальныхъ рипидъ.

24. Прекрасная *плащаница Троицко-Калязина монастыря*, Тверской епархіи, относящаяся къ срединѣ XVII вѣка, еще пользуется, сравнительно, хорошими оригиналами въ рисункѣ, весьма близкомъ къ лучшимъ образцамъ плащаницъ XVI вѣка, и высокаго техническаго исполненія, по атласу свѣтлокоричневаго цвѣта съ богатою раздѣлкою тканей на одеждахъ, хотя тоже въ кускахъ и безъ драпировокъ. Композиція почти та же, что и въ предыдущемъ платѣ, но руки Христа сложены на препоясаніи чреслъ Его.

Насколько установился затѣмъ во второй половинѣ XVII вѣка шаблонный рисунокъ плащаницъ, можно легко убѣдиться, сличая греческія, русскія и молдовлахійскія плащаницы, еще наполняющія ризницы обителей: главнымъ признакомъ поздняго времени служитъ небрежность исполненія, отсутствіе складокъ, однообразіе рѣшетчатой золотой парчи, изображающей одежду фигуры, наконецъ дурныя свойства золотой и серебряной нитки, высыпаніе первой, чернота второй, и всего чаще замѣна золотой нити перевиваніемъ шелка золотою нитью. Перечислять подобнаго рода покровы

---

1) *Труды восьмаго Археологическаго съѣзда въ Москвѣ въ 1890 г.*, IV, Москва, 1897, табл. XXXV.

было бы излишне, такъ какъ они не могутъ быть относимы къ памятникамъ, развѣ на нихъ встрѣтятся даты, важныя для опредѣленія другихъ. Слѣдуетъ прибавить, что, попрежнему, драгоцѣнное тканье и дорогія парчи принадлежитъ издѣліямъ Россіи и Молдовлахіи (Буковинѣ, Галиціи и пр.), и, напротивъ того, греческія работы продолжаютъ довольствоваться (по неволѣ) вышиваніемъ. Много подобныхъ издѣлій мы видѣли на Аѳонѣ и въ послѣдней поѣздкѣ (въ 1900 г.) по Македоніи. Упомянемъ одну, ради характерности ея, плащаницу въ ц. Панагія Декса въ Солуни.

25. Она сдѣлана, по старому, на красномъ шелковомъ атласѣ, вышита по этой основѣ и кайма и сцена Положенія: по неумѣнію грубаго знаменщика, фигуры небывало крупны, движенія преувеличены, одежды даже не имѣютъ ни контуровъ, ни складокъ; представлены три плачущія Жены, двѣ мироносицы и одна, вѣроятно, Саломея, Іоаннъ, Іосифъ и Никодимъ. Неграмотная греческая надпись называетъ вкладчиковъ и даетъ годъ 1679.

VIII.

Аѳонскія лицевыя рукописи.

Рукописныя собранія аѳонскихъ обителей давно и многихъ привлекали къ себѣ изслѣдователей византійской и славянской исторіи, древней литературы, исторіи церкви, литургики, каноническаго права и пр., но сравнительно немного изслѣдователей посвящали свое вниманіе аѳонскимъ лицевымъ рукописямъ. Наибольшею извѣстностью пользуются въ этомъ отношеніи лишь тѣ ученые и собиратели, которые вывезли, въ свое время, драгоцѣнные образцы рукописей, украшенныхъ миніатюрами: тогда какъ археологи, посвятившіе дорогое время своего пребыванія на Аѳонѣ миніатюрамъ лицевыхъ рукописей, пока не опубликовали ни своихъ обзоровъ, ни добытыхъ ими снимковъ, за немногими исключеніями. Между этими исключеніями на первомъ мѣстѣ стоитъ все тотъ же П. И. Севастьяновъ, изготовившій, черезъ своихъ фотографовъ, нѣсколько фоліантовъ фотографій съ избранныхъ кодексовъ Лавры, Ивера, Ватопеда и нѣкоторыхъ другихъ обителей. Какъ уже было выше сказано, Севастьяновъ не оставилъ послѣ себя ни описанія рукописей, ни даже перечня снимковъ, и фоліанты Румянцовской библіотеки и Академіи Художествъ остаются доселѣ почти безъ употребленія, такъ какъ, для пользованія ими, нужно предварительно сличить ихъ на мѣстѣ съ самыми рукописями, вновь воспроизведя фотографически то, что выцвѣло или вышло слишкомъ слѣпо. Далѣе, общее указаніе лицевыхъ рукописей въ библіотекахъ восьми аѳонскихъ обителей даетъ извѣстный каталогъ проф. Спир. Ламброса. Краткій обзоръ лицевыхъ рукописей

осмотрѣнныхъ авторомъ въ 13 обителяхъ, сообщаетъ извѣстное сочиненіе г. Брокгауза[1]), но, къ сожалѣнію, останавливается на общемъ иконографическомъ интересѣ ихъ иллюстрацій, не вдаваясь, почти вовсе, въ детальный и притомъ историческій анализъ ихъ значенія, сравнительно съ аналогическими рукописями европейскихъ библіотекъ, ставшими давно въ разрядъ памятниковъ византійской миніатюры и искусства. Равно и мы, имѣя возможность посвятить рукописямъ лишь остатокъ своего времени отъ занятій другими древностями Аѳона, не можемъ принять на себя ни какой части этого, еще потребнаго и довольно сложнаго, труда, при чемъ, въ своемъ обзорѣ важнѣйшихъ (точнѣе,—наиболѣе рѣдкихъ) лицевыхъ рукописей, должны ограничиться самыми краткими указаніями, хотя не въ иконографическомъ отношеніи (что считаемъ мало полезнымъ, при отсутствіи исторической характеристики самыхъ рукописей).

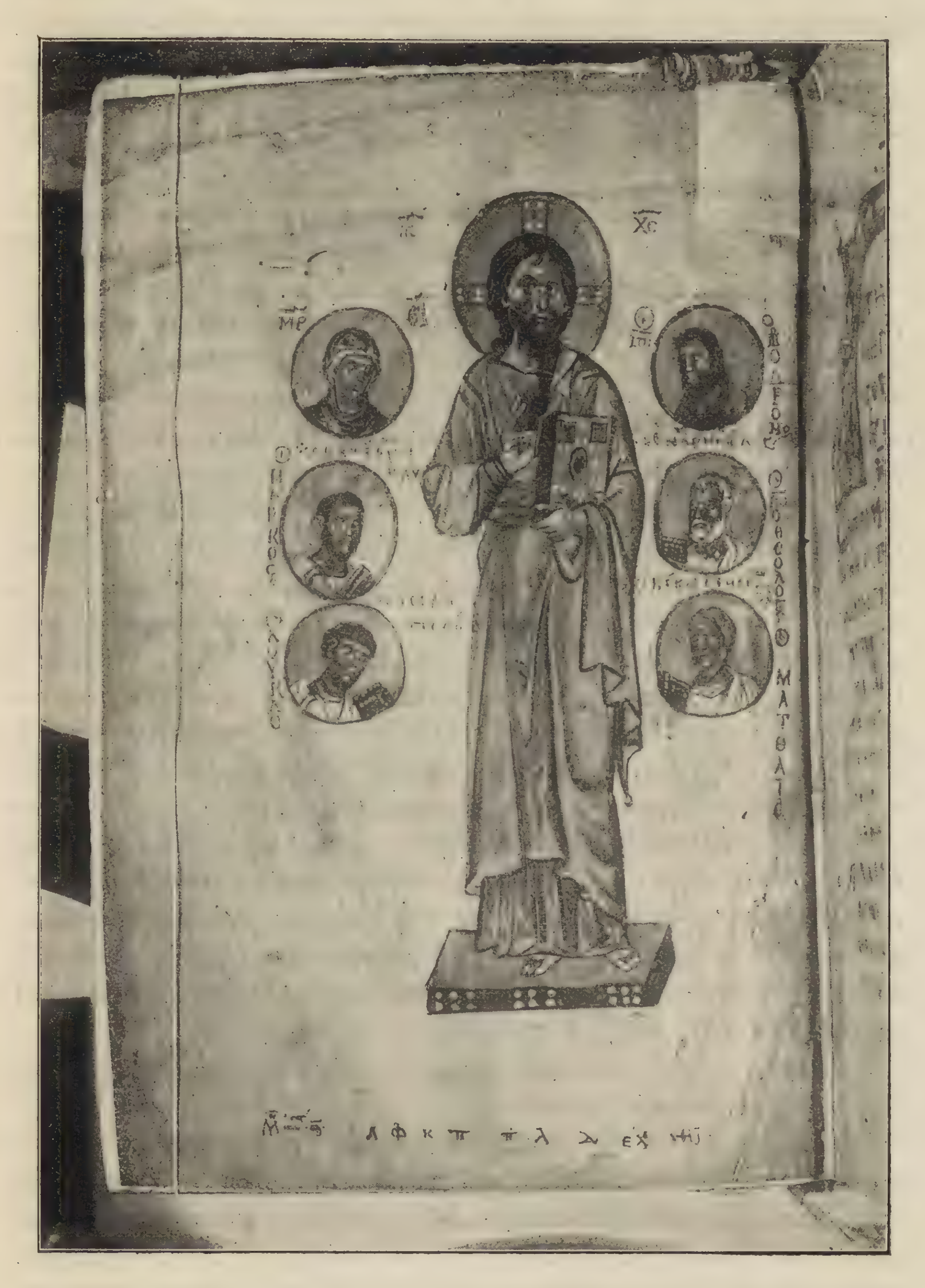
Лавра св. Аѳанасія. Какъ и вообще по древностямъ Лавра стоитъ на первомъ мѣстѣ среди аѳонскихъ обителей, такъ и по отдѣлу Лицевыхъ рукописей она можетъ гордиться Евангеліемъ XI вѣка (86 а, 0,22 на 0,27, 322 л.)[2]), съ выходной миніатюры котораго мы могли снять фотографію (№ 163). Евангеліе писано, повидимому, въ самомъ началѣ XI вѣка длиннымъ уставомъ, но представляетъ въ буквахъ столь явно архаическій характеръ X столѣтія, что на первое время можетъ показаться его близость къ древнимъ кодексамъ второй половины IX и первой X вѣка, почему оно и было относимо условно къ X—XI столѣтіямъ, какъ ни рѣзко различаются, на самомъ дѣлѣ, эти два вѣка въ искусствѣ и особенно въ лицевыхъ рукописяхъ. Здѣсь буквы очерчены пурпурною каемкою и по всему стволу слегка позолочены, затѣмъ орнаментированы въ древнемъ родѣ: плющемъ, вязлами, меандрами, кринами, розетками; много буквъ зооморфныхъ въ видѣ рыбы. Въ этомъ же родѣ выходная миніатюра на л. 6 представляетъ рядомъ съ началомъ Ев. отъ Матѳея, подъ заставкою, Спасителя съ Евангеліемъ, стоящаго съ благословящею десницею: миніатюра выдаетъ весь схематизмъ живописи XI вѣка.

Совершенно инаго характера письмо и выходная миніатюра другаго Евангелія въ малую четвертку, X вѣка № 92 а, отличнаго устава, представляющая (рис. 97) Спаса съ Евангеліемъ, стоящаго на подножіи, среди медальоновъ: съ двумя образами Деисуса: Б. Матерью и І. Предтечею и 4 Евангелистами, въ видѣ погрудныхъ изображеній. Полная и несомнѣнная античность всѣхъ типовъ и живописной манеры (лѣпка тѣла, отсутствіе оживокъ и контуровъ въ этой лѣпкѣ, глубокія и сочныя краски, реалисти-

1) *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, стр. 167—242.

2) Описано съ рисунками нѣсколькихъ иниціаловъ (большіе безъ орнаментаціи) въ соч. Брокгауза, стр. 202—3.

ческія головы) и высокій иконографическій интересъ ликовъ дѣлаютъ эту миніатюру драгоцѣннымъ памятникомъ рѣдкаго византійскаго искусства IX вѣка.



97. Миніатюра Евангелія X вѣка въ Лаврѣ св. Аѳанасія.

Евангеліе XII вѣка, № 97а, въ 4-ку, даръ господаря Матвѣя и жены

его Елены съ годомъ 7151 (1643) и портретами вкладчиковъ, въ зубчатыхъ вѣнцахъ и въ шубахъ съ длинными рукавами.

Новый Завѣтъ и Псалтырь въ малое in 4°, XII вѣка, съ изображеніями Евангелистовъ, Пророковъ: Іоны, Исаіи, Аввакума, Богоматери и пр.

Свитокъ Литургіи XI—XII в., съ прекрасными иниціалами зооморфическаго состава и «потѣшныхъ» сценъ различнаго рода, также немногими заставками и символическими сценами молитвы, служенія, Спаса небеснаго и пр.

Ватопедъ. Наиболѣе замѣчательною рукописью является *Октотевхъ* № 515, XII вѣка, съ 168 миніатюрами, иллюстрирующими содержаніе, вполнѣ въ манерѣ и типѣ извѣстной Ватиканской рукописи «Октотевха» за № 747, того же времени (см. въ моей «Исторіи византійскаго искусства» краткую характеристику этой рукописи). Исполненіе миніатюръ въ видѣ античныхъ картинокъ, съ ландшафтнымъ фономъ, заключенныхъ въ рамочку, отличается и здѣсь уже больше мелочною тщательностью, чѣмъ художественною манерою. Но въ то же время еще сохраняется живость въ движеніяхъ, хотя и неправильныхъ, нѣжныя краски, яркіе цвѣта, пестрое убранство палатъ, одеждъ, бутафорской обстановки римскаго характера. Уже нѣтъ разнообразія въ колоритѣ эфирной раскраски неба, и вездѣ одна и та же градація голубыхъ полосъ замѣняетъ прежнія вечернія и утреннія зори миловидныхъ картинокъ свитковъ Іисуса Навина и кодексовъ Иліады и Энеиды, но иллюстраціи къ «Книгѣ Іисуса Навина» и здѣсь цѣликомъ повторяютъ всѣ прежнія композиціи, правда, въ схемѣ, уже безжизненной и изуродованной, но еще полной воспоминаній лучшаго времени. Главнымъ проявленіемъ этой античной манеры являются *олицетворенія*, преимущественно городовъ, мѣстностей, рѣкъ и горъ, которыя или незримо или молча присутствуютъ рядомъ съ живой драматическою сценою, или созерцаютъ ее сверху зданій, городскихъ воротъ, горнаго кряжа. Для передачи этого античнаго характера миніатюръ нами были сфотографированы нѣкоторый подборъ изъ разныхъ мѣстъ фот. 158, 159, 160 (рис. 98) съ миніатюры на л. 353 об. 161, 162.

Въ ряду *Лицевыхъ Псалтырей* Ватопеда мы должны поставить на первомъ мѣстѣ (и не только по исполненію, но и по содержанію миніатюръ) рукопись за № 610, XII вѣка. Нѣсколько прекрасныхъ миніатюръ иллюстрируютъ ветхозавѣтные прообразы ихъ новозавѣтнымъ воплощеніемъ. Такъ напр. (фот. 175) на л. 17: «высшая небесъ»—представлено торжественное предстояніе Богоматери съ Младенцемъ (на правой рукѣ) на подножіи среди архангеловъ Гавріила и Михаила: Младенецъ, держа въ лѣвой рукѣ свитокъ и правой благословляя, обращается къ Матери, поднявши голову, и она внимаетъ Ему, умиленно склонивъ голову и прижимая лѣвую руку къ груди;

Младенцу внемлютъ и Архангелы, склоняясь по Его сторонамъ. Изображеніе замѣчательное во многихъ отношеніяхъ. На л. 330 (фот. 176) пред-

98. Ватопедъ. Октотевръ. Миніатюра на л. 353 об.

ставленъ Стефанъ Первомученикъ среди двухъ святыхъ, равно и другія миніатюры также заслуживаютъ вниманія.

Любопытна и *Псалтырь* XII—XIII вѣка за № 608, хотя сравнительно

грубаго исполненія, но съ характерными иконографическими композиціями; по пристрастію къ красному цвѣту и семитическимъ чертамъ лица, можно

99. Ватопедъ. Псалтырь XIII—XIV в., № 608.

думать, что было написано гдѣ либо въ восточныхъ мѣстностяхъ Византіи. На л. 59: Ананія (фот. 172 и рис. 99) креститъ, благословляя, ап. Павла,

стоящаго въ купели, а рядомъ стоитъ Царь Давидъ, развертывая свитокъ на извѣстномъ изреченіи. На л. 280 об. изображенъ Пророкъ Исаія, пріемлющій въ уста свои угль горящій отъ ангела, а надъ ними въ кругломъ ореолѣ, на престолѣ сидящій Саваоѳъ, съ надписью $\overline{\text{Іс}}$ $\overline{\text{Хс}}$, въ образѣ сѣдовласаго старца.

Апостолъ и Псалтырь XIII вѣка, за № 655, украшена еще болѣе грубыми и поверхностно начерченными миніатюрами, но также заслуживающими вниманія: на л. 123 об. Пророкъ Давидъ, играющій на гусляхъ (фот. 173) и на л. 190: Богоматерь—Великая Панагія (Знаменіе), погрудь, съ воздѣтыми руками, и съ маленькою фигурою Спасителя на груди.

Евангеліе № 735, XIV вѣка, представляетъ нѣсколько любопытныхъ въ иконографическомъ отношеніи миніатюръ: такова напр. избранная нами для фотографическаго снимка миніатюра на л. 17 об. (фот. 171) представляетъ «Положеніе во гробъ», но въ оригинальномъ переводѣ и съ особымъ заголовкомъ: ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος: крестъ съ одною перекладиною и титуломъ (чит. ὁ βασιλεύς..), у подножія креста саркофагъ или ложе пестраго мрамора, на его верхней доскѣ (очевидно, воспроизводящей современный видъ ложа или самаго гроба въ кувукліи Ротонды Гроба Господня) положено Тѣло, въ препоясаніи, поверхъ котораго сложены руки. По ту сторону склоняются къ Нему Мать, Іоаннъ и Іосифъ; по сю сторону *сидятъ на землѣ* (явная черта натурализма) три жены мироносицы, плачущія и поднимающія къ Нему руки; въ первомъ углу видна подходящая фигура отрока слуги.

Толкованія Олимпіодора на книгу Іова, XIII в., за № 503, повидимому, сирійскаго или даже коптскаго происхожденія (ср. *книгу Іова* ркп. Париж. Нац. Библ. № 134), открывающагося въ пристрастіи къ темнокрасному и черному цвѣтамъ. Иллюстраціи помѣщаются здѣсь въ видѣ виньетокъ въ срединѣ текста, но съ большими фигурами, грубо нарисованными и еще грубѣе накрашенными: Господь въ небесахъ (л. 18, фот. 189), 2 ангела съ лабарумами, благословляя, посылаютъ дьявола; темная, мохнатая и чубатая фигура крылатаго дьявола; все видимо, скопировано съ древнѣйшаго оригинала; на л. 18 об. (фот. 190) дьяволъ, въ видѣ громадной змѣи съ крыльями, обвиваетъ, какъ бы магическимъ кругомъ, сидящаго на кучѣ пепла Іова; внизу домъ его и трое молодыхъ сыновей. На л. 163 об., къ гл. 29 (фот. 191): крылатый, поверженный діаволъ съ драконьею головою вмѣсто хвоста, и грѣшники, ему преклоняющіеся.

Типикъ 1346 года, за № 954, съ любопытными, отлично сохранившимися эмблемами и жанровыми аллегоріями всѣхъ 12 мѣсяцевъ (ср. календарныя эмблемы, разсмотрѣнныя проф. Іос. Стрыговскимъ въ извѣстномъ его соч. о Календарѣ Вѣнской библіотеки).

Иверъ. Славный Иверскій монастырь владѣетъ наиболѣе богатою ли-

цевыми рукописями библіотекою но, какъ мы уже говорили, многихъ рукописей (грузинскихъ) мы не могли, по современнымъ обстоятельствамъ, видѣть; зато все видѣнное намъ разрѣшено было фотографировать по желанію.

Евангеліе, № 1, въ л., XII вѣка, богато украшенное заставками, инициалами и нѣсколькими миніатюрами, изъ отдѣла праздниковъ. Выходная миніатюра представляетъ *Воскресеніе Господне*, любопытнаго перевода извѣстной сцены «Сошествія во адъ»: Христосъ, облаченный «славою» небесною, какъ облакомъ, стоитъ на поверженномъ сатанѣ, по сторонамъ два ангела, Соломонъ и Давидъ, І. Предтеча, Адамъ и Ева, которымъ Спаситель протягиваетъ обѣ руки. На л. 242—*Рождество Христово*, сложнаго перевода; л. 254—*Крещеніе*, особенно удачное по ангельскимъ ликамъ; л. 264—*Срѣтеніе*, прекрасной композиціи, но слабаго исполненія; л. 303—*Преображеніе*; л. 307—*Успеніе*, съ любопытною деталью: Ангелъ слетаетъ съ небесъ принять душу Маріи изъ рукъ Спасителя; присутствуютъ только апостолы.

Наиболѣе любопытно богатствомъ и оригинальностью своихъ миніатюръ *Евангеліе № 5*, въ малое in 4°, 458 листовъ. Послѣдніе листы, покрытые миніатюрами съ обѣихъ сторонъ, принадлежали къ другой позднѣйшей рукописи (въ записи упоминается 1386 годъ) и, по всей вѣроятности, пришиты для пополненія и безъ того обильной лицевой рукописи, но не имѣютъ къ ней никакого отношенія. Эти листы были нѣкогда выходными и представляютъ соотвѣтственную иллюстрацію: на л. 456 изображенъ Спаситель на престолѣ съ Евангеліемъ и передъ нимъ стоящій Іоаннъ Златоустъ; послѣдній, держа въ правой рукѣ трость, а въ лѣвой свитокъ, развернутый на словахъ: ὁμωνύμῳ σοὶ и пр., пишетъ, стоя, по благословенію Спасителя: очевидно, это выходная миніатюра къ «Словамъ» І. Златоуста. На слѣд. листѣ: Богоматерь, держа за руку писца, названнаго въ верхней надписи Іоанномъ, безъ дальнѣйшихъ околичностей, подводитъ его къ вышеописанной группѣ. Наконецъ, на оборотѣ этого 457 листа находится миніатюра, представляющая явленіе Троицы у дуба Мамврійскаго Аврааму въ двухъ сценахъ: встрѣчи и вечери. Все прочее въ рукописи принадлежитъ данному Евангелію, кромѣ листа 458 съ позднѣйшимъ (фот. 180) изображеніемъ Ев. Матѳея. Заставки рукописи сдѣланы очень затѣйливо въ типѣ XI—XII вѣковъ, но грубы, бѣлесоваты и грязны по краскамъ: здѣсь и кролики, играющіе у фонтана, пантеры на цвѣтистыхъ лугахъ, фазаны среди цвѣтовъ, и пр. Буквы змѣе- и птице-образныя. Миніатюры прекраснаго рисунка (принадлежащаго хорошему, даже замѣчательному оригиналу), еще хорошей моделлировки, представляютъ нѣжный тѣлесный тонъ и розовый румянецъ, съ такимъ же нѣжнымъ оливковымъ полутономъ въ тѣ-

няхъ, что указываетъ на вторую половину XII вѣка. Господствуютъ голубыя и свѣтлолиловыя, рѣже красныя одежды, у Богоматери фелонь и мафорій индиговаго цвѣта. Выбирая миніатюры, чѣмъ либо характерныя и своеобразныя, встрѣчаемъ сначала множество копій древнѣйшихъ миніатюръ. Напр. л. 38—сцена съ *Кровоточивою женою*: здѣсь и композиція, и типы напоминаютъ Ват. свитокъ І. Навина и вообще рукописи V—VI столѣтій; л. 63—*Насыщеніе хлѣбами* (фот. 181), 9 сценъ, въ послѣдней представлена группа двухъ борющихся мальчишекъ; л. 94—Притча на бракъ, изображеніе въ томъ же родѣ, какъ въ Париж. Евангеліи № 54: ангелъ приводитъ избранныхъ, они сидятъ за столомъ въ праздничныхъ разноцвѣтныхъ одеждахъ, но одного ангелъ вытаскиваетъ за волосы изъ-за стола, а другой повергаетъ на землю закутанную фигуру и пр. Л. 117 — *Тайная Вечеря*: Іуда тянется рукою къ сосуду съ хлѣбцами, въ другомъ сосудѣ двѣ рыбы. Л. 130—*Воскресеніе*: пещера съ видными внутри пеленами, ангелъ сидитъ на плоскомъ саркофагѣ, внизу три воина. Л. 138. *Въ Крещеніи* Господнемъ прислуживаютъ три ангела, въ рѣкѣ фигура Іордана. Въ илл. Евангелія отъ Марка, на л. 141—исцѣленіе тещи Симона отличается большою экспрессивностью, больная приподымается къ быстро подходящему Спасителю. 214. л.—«Голгоѳа» или «Водруженіе креста» оригинальная композиція: стоитъ большой водруженный крестъ съ большою перекладиною, малымъ поперечіемъ внизу и титульною доскою; къ кресту прислонена лѣстница изъ десяти слишкомъ ступеней; у подножія креста виденъ саркофагъ и стоящіе отрокъ и ребенокъ, одинъ держится за крестъ какъ будто забиваетъ его клиньями другой за перекладину лѣстницы. Справа стоитъ, склонивъ голову и мирно сложивъ на груди руки, Спаситель, въ трехчастномъ крещатомъ нимбѣ. Слѣва группа Фарисеевъ въ красныхъ головныхъ покрывалахъ, обращающіеся къ Спасителю. Л. 222—*Благовѣщеніе* прекраснаго перевода: слѣва античный портикъ, видна одна колонна, чудная и стильная фигура ангела; Марія, держа веретено, стоитъ у монументальнаго сѣдалища передъ зданіемъ храма съ высокою дверью; сбоку сидѣвшая на скамьѣ, также съ веретеномъ въ рукахъ, служанка быстро приподымается въ испугѣ—совершенно античная и очень живая фигура; фономъ служитъ низкій заборъ съ оконцами и за нимъ подымающееся дерево. Подобныхъ миніатюръ мало и въ знаменитыхъ рукописяхъ Вѣны и Парижа. См. фот. 183. Столь же натуральная жизненность въ детальныхъ фигурахъ замѣчается въ сценѣ исцѣленія на л. 229 (фот. 184): группы Апостоловъ и Евреевъ съ изумленіемъ, смущеніемъ и опасеніемъ созерцаютъ чудо. На л. 330—«Лепта вдовицы»—представляетъ намъ храмовой сборъ не (въ римской формѣ столбика) закрытою кружкою, куда опускаетъ вдова свою лепту, но въ болѣе ясной и натуралистической формѣ *сборнаго стола*, съ отверстіями для вкла-

дыванія; сидятъ трое: Фарисей и два книжника, переговариваясь межъ собою, и видимо, осуждаютъ вдову за убогій даръ, справа Спаситель съ апостолами

100. Иверъ. Евангеліе № 5, л. 363. «Бракъ въ Канѣ».

(фот. 185). На л. 363—*Бракъ въ Канѣ* (фот. 186, рис. 100) пышная сцена, съ любопытными подробностями. Столъ поставленъ въ перистилѣ—видны пилястры окружающей стѣны; за столомъ справа женихъ въ царскомъ

вѣнцѣ и мантіи, рядомъ невѣста въ царскомъ же вѣнцѣ, пурпурномъ мафоріи и дорогомъ оплечьи; слѣва посаженный отецъ или хозяинъ, къ которому подходитъ отрокъ въ красной рубашкѣ, съ полотенцемъ вокругъ шеи съ пустымъ сосудомъ. Христосъ сидитъ на тронѣ передъ столомъ, съ нимъ на ухо говоритъ Мать, слѣва обычная сцена претворенія воды въ вино. Миніатюра на л. 377 (фот. 187) великолѣпнаго древняго перевода: посреди большой каменный водоемъ источника, слѣва Спаситель, присѣвъ на скалу, обращается со словомъ къ женѣ. Самаритянка—очень любопытная фигура, одѣтая въ свѣтлозеленую тунику, *съ золотою гривною на шеѣ* (варварскій атрибутъ и приданъ Самаритянкѣ, какъ женщинѣ восточнаго племени); лицо ея отличается сильною смуглотою, волосы распущены по плечамъ (нѣчто цыганское въ чертахъ и характерѣ лица), на тунику накинутъ красный плащъ и на головѣ бѣлое покрывало. Интересно и *исцѣленіе разслабленнаго* (рис. 101), болѣвшаго 38 лѣтъ (Ев. от Іоанна V, 2—9) виденъ павильонъ источника или купальни Виѳезды въ видѣ сводчатой крыши на множествѣ высокихъ и тонкихъ колонокъ, на одрѣ приподымается разслабленный, протягивая руку къ Христу; справа онъ же уходитъ, неся на себѣ постель.

Евангеліе № 2 въ л., съ великолѣпными канонами въ видѣ киворіевъ, съ цвѣтами, великолѣпными капителями, висящими подъ ними на цѣпяхъ стеммами, съ деревьями и птицами у колоннъ, птицами у фонтана сверху, лучшаго рисунка, великолѣпнаго оперенія. Капители тоже въ видѣ двухъ павлиновъ съ однимъ хвостомъ. Перепелки, канарейки, попугаи. Цвѣты и растенія въ горшкахъ, или изъ лилій поднявшіеся тюльпаны. Столь же изящна обстановка пишущихъ Евангелистовъ.

Слова Григорія Богослова, № 251, были украшены миніатюрами прекраснаго письма XI вѣка, что видно по нѣсколькимъ буквамъ, но рукопись дали неосторожно гостю (неизвѣстному) въ Фондарикъ, и миніатюры числомъ болѣе 20 нынѣ оказываются всѣ сплошь вырѣзанными!

Дѣянія свв. Апостоловъ и Посланія in 4° малую, № 124, начала XIII в., украшены на мѣстахъ заглавныхъ буквъ, изображеніями свв. Апостоловъ, хорошаго письма: Петра, Іоанна, Іуды, Павла, Тимоѳея, прекрасныхъ типовъ.

Псалтирь греч., молдавскаго письма 1660 г. въ л., замѣчательна великолѣпными инииціалами, раздѣланными пестрыми красками и золотомъ. Напр. бирюзовая, оранжевая змѣя, лѣзущая по колоннѣ или по стеблю; растенія съ пышными пурпуровыми цвѣтами, К стволъ съ цвѣтами, необыкновеннаго изящества. Є растеніе съ змѣиными головами, иногда цвѣты съ драгоц. камнями, рубинами и изумрудами, сочетаніе пурпура и свѣтло-свѣтлобирюзоваго, глубокаго и нѣжнаго полутона. Иные стволы кончаются птичьими головками.

Чрезвычайно любопытная по богатству всякаго рода реальныхъ чертъ, хотя въ краткой и сухой схемѣ, рукопись Иверской библіотеки, содержитъ

101. Иверъ. Евангеліе № 5, л. 377. По Ев. отъ Іоанна V, 2—9.

въ себѣ *Житіе Варлаама и цар. Іоасафа*, греч. текстъ, съ французскимъ переводомъ en regard, по краямъ, часто обрѣзаннымъ, въ малую 4°, № 463, украшена хорошими миніатюрами, въ срединѣ текста, по различнымъ мѣ-

стамъ, въ красныхъ коймахъ, фризами или въ поясках, часто по три сцены въ одной миніатюрѣ. Хотя рукопись относится къ концу XII вѣка (или началу XIII вѣка), однако живопись ея прекрасна и принадлежитъ лучшему времени позднѣйшей миніатюры: къ позднему времени относится господство золотаго поля, краснаго цвѣта въ одеждахъ, преимущественно далматикахъ, или голубаго, съ наручами; характерная манера придаетъ особую напряженность уставленному взгляду, благодаря тѣнямъ глазныхъ орбитъ, сверкающимъ бѣлкамъ и черной точкѣ, бѣлыхъ памыленныхъ оживокъ. Но въ то же время, при всемъ блескѣ красокъ, красотѣ эмалеваго письма, чистыхъ тоновъ, тонкой моделлировкѣ головъ, есть уже опредѣленные признаки упадка, особенная рѣзкость чертъ, однообразіе головъ (два, три типа въ обиходѣ) и жестовъ, и нѣкоторая пестрота, благодаря постоянной красной краскѣ. Крохотныя фигурки.

По заглавію: ἱστορία ψυχωφελὴς τῆς ἐνδοτέρας τῶν αἰθιόπων χώρας. τῆς ἰνδιᾶς λεγομένης. πρὸς τὴν ἁγίαν πόλιν μετενεχθεῖσα. διὰ ἰωάννου μοναχοῦ ἀνδρὸς τιμίου καὶ ἐναρέτου. μονῆς τοῦ ἁγίου σάββα. διηγουμένη τὸν βίον τῶν ὁσίων πατέρων ἡμῶν βαρλαὰμ καὶ ἰωάσαφ: Ὅσοι πνευματὶ θῦ ἄγονται. οὗτοι εἰσὶν υἱοὶ θῦ, φασιν ὁ θεῖος ἀπόστολος... Выходная: монахъ Іоаннъ пишетъ рукопись передъ пюпитромъ съ раскрытою книгою л. 3 къ тексту объ Индіи: два города, по сторонамъ горы, воины черные и темные, въ плащахъ, съ копьями у вратъ, тюрбаны и чалмы на головахъ; городъ на озерѣ, двѣ лодки съ людьми и воинами. 4. Τότε ὁ ἱερώτατος Θωμᾶς εἷς ὑπάρχων τῶν δώδεκα μαθητῶν τοῦ Χῦ πρὸς τὴν τῶν ἰνδῶν ἐξεπέμπετο χώραν. Θома въ лодкѣ, юный. Θ. на берегу на тронѣ, группы благоговѣйныхъ слушателей. Есть дымчатая фигура въ красномъ плащѣ, голая, съ діадемою. Θ. креститъ въ узенькой купели. Царь Авениръ высокій и красивый въ нишѣ. Царь обѣдаетъ лежа. Постриженіе, къ тексту объ умноженіи монашествующихъ. 5. Гоненія. Любопытна фигура индѣйца въ вырѣзной рубашкѣ и узкихъ синихъ панталонахъ. Въ горахъ прячутся старцы. На л. 6 изображенъ сатрапъ и поклоненіе идоламъ, идоложертвенную кровь льютъ на алтари. На л. 7 сатрапъ въ видѣ индійскаго магараджи, въ красномъ кафтанѣ, синихъ узкихъ панталонахъ, красныхъ сапожкахъ съ жемчугомъ, съ тюрбаномъ на головѣ изъ пурпурной матеріи, съ камнями. 26. Натуралистическая сцена перехода черезъ Чермное море: представленъ берегъ залива, замѣчательно точно вспоминающій бухту Суэза; справа и слѣва въ заду красныя горы, уходящія къ Синайскому хребту; раздѣленіе моря поперекъ и наискось представлено такъ, какъ бы оно совершилось въ натурѣ, при условіяхъ формы залива; затѣмъ сцены обычныя по традиціи: женъ, несущихъ дѣтей и ведущихъ постарше за руку и пр. Л. 19—21 любопытныя изображенія притчъ. На л. 22 буквенная иллюстрація притчи о томъ испугѣ,

который производитъ труба вѣстника казни, сравнительно съ трубнымъ звукомъ Страшнаго Суда. 39—40. Притчи на тему о радостяхъ жизни, при чемъ притчи объ единорогѣ *нѣтъ*, и отсюда начинается безконечный рядъ повтореній и варіацій на тему благочестивой и поучительной бесѣды Варлаама съ царевичемъ, на изложеніе притчъ и подобій, украшающихъ эту душеполезную исторію: о царскомъ сынѣ, о большомъ городѣ. Л. 47— притча о разумномъ юношѣ знатнаго рода, жизнь у бѣдняка. 56—57. Педагогъ подслушиваетъ бесѣду царевича со старцемъ. 62. Любопытная фигура врача, щупающаго пульсъ у кисти и локтя. 64—69. Гоненія на отшельниковъ. 88—89. Фигура мага, имѣющаго ῥάβδον βαίνην, μηλωτάριον δὲ περιζώμενος (одѣтъ въ шубу, мѣхомъ внутрь, безъ рукавовъ). Исторія Ахилла среди дѣвъ. 107 об. любопытная сцена появленія мага передъ царемъ, синедріонъ стоитъ недвижно, сложивъ почтительно руки. Затѣмъ послѣ обращенія царевича, крещенія, смерти Авенира, удаленіе Іоасафа въ пустыню Сенаара, бесѣды благочестія и блаженное Успеніе.

М-рь вел.-муч. Пантелеймона. *Евангеліе въ 4⁰*, XII вѣка, 1, 6, 2, 11, съ Евв. и заставками и фигурными иниціалами. Письмо потемнѣло, слишкомъ много желтыхъ, темнорозовыхъ одеждъ, часто употребляется краска ультрамаринъ. Выходная заставка съ грифами, львомъ и газелью въ медальонахъ. На поляхъ л. 2 въ буквѣ Т І. Предтеча, 2 ученика. Изрѣдка виньетки; буква изображаетъ Іосифа. Евангелисты грязнаго и мутнаго бѣлильнаго письма. На 90 л. об. буква представляетъ богача въ Є надъ домомъ и нищаго калѣку съ костылями, Закхея на деревѣ. На 189 л. об. ὕψωσις τοῦ ζωηφόρου ξύλȣ (фот. 165)[1]: подъ киворіемъ на амвонѣ, стоящемъ поверхъ Голгоѳы (пещера?) изъ розоваго и бѣлаго мрамора съ полуколонками, среди 2 базиликъ. Святитель въ типѣ І. Златоуста поднимаетъ крестъ, по сторонамъ пять діаконовъ въ темныхъ коричневыхъ и красныхъ фелоняхъ поверхъ свѣтлыхъ туникъ. Въ Голгоѳѣ дверь и подъ колонкою 2 ступени; слѣва и справа лѣстницы. 197. 4 сцены изъ ж. Космы и Даміана. Икона ихъ со Спасомъ, дающимъ свитокъ-науку каждому. 202. στῆφος παρθένων ὀπτήσω πίστις Θȣ̃. Іоаннъ и Анна и Марія и сзади дѣвы со свѣчами (фот. 166) об. Пріемъ Маріи въ храмѣ. Б. М. пріемлетъ хлѣба отъ ангела. Минея. 204. Св. Варвара, въ коричневой мантіи, зол. парамандѣ поверхъ розовой туники съ шитьемъ по низу; въ чепцѣ; древній типъ VI—VII столѣтій.

Съ 186-го листа идутъ чтенія по праздникамъ, украшенныя миніатюрами высокаго иконописнаго характера, въ типѣ миніатюръ IX—X вѣка;

---

1) Одно изъ наиболѣе ясныхъ изображеній *Воздвиженія честнаго Древа* Креста, возвращеннаго отъ невѣрныхъ, предъявляемаго жителямъ Іерусалима, важно для иконографіи этой сцены, позднѣе смѣшиваемой съ *Обрѣтеніемъ Креста* Еленою (и Константиномъ).

I. Предтечи и Христа бесѣда у Іордана (фот. 168); *Крещеніе* — фот. 169 (л. 221), съ двумя ангелами, *Срѣтеніе*, *Цѣлованіе*, *Благовѣщеніе*, *Преображеніе* (л. 252) и передъ нимъ бесѣда съ учениками на пути къ Ѳавору.

Въ библіотекѣ Руссика находится блестящая и высоко-характерная для исторіи византійскаго искусства, хотя уже извѣстной редакціи, описанной ранѣе по европейскимъ библіотекамъ и Синайскаго монастыря, рукопись № IX, I, 14: *Слова Григорія Богослова*, въ малую 4^{0}, прекраснаго тонкаго письма конца XI, начала XII вѣка, съ миніатюрами въ заставкахъ, чрезвычайно пышно раздѣланныхъ. 2. *Слово на Пасху*: въ заставкѣ: Спаситель въ «Сошествіи во адѣ», среди 2 группъ. 5 об. 2-е Слово «на Пасху»: Спаситель внутри голубаго ореола, сидящій на радугѣ, среди 2 архангеловъ и сонма ангеловъ — заставка. Сбоку: пр. Аввакумъ молящійся.

30. 3-е Слово «на весну» и «Мамонта»: Святой, рядомъ съ группою слушателей, церковь купольная, ангелъ ведетъ юношу, другой ангелъ удаляетъ женщину (фот. 206). 37. Козы у источника, двое въ кораблѣ, пахарь на волахъ — 3 миніатюры одна надъ другою. Юноша играетъ на свирѣли у водъ, собака и козы; юноша прищепляетъ деревья, ниже юноша ловитъ въ силки птицъ, двѣ клѣтки висятъ; рыбаки тащутъ сѣти съ лодки. 38 об. Мамонтъ и лани — виньетки. 39 об. На «Пятидесятницу» (фот. 208) — ея изображеніе въ выходной заставкѣ: 12 Апостоловъ съ Петромъ и Павломъ, внутри темный вертепъ, въ немъ видны двое: негритянская и абиссинская фигуры, нагія, босыя, но въ красномъ тюрбанѣ и бѣлой чалмѣ, красномъ и бѣломъ (съ пятнами) плащѣ. 53. «На Маккавеевъ»: въ рядъ семь юношей патриціевъ. 77 об. На Юліана: Святой со слугою и Юліанъ темноликій. Любопытенъ костюмъ Юліана: пунцовое оплечье, лиловая рѣшетчатая далматика, полосатый длинный хитонъ изъ красныхъ и желтыхъ полосокъ, и полубашмачки черные, съ острыми носами. 89. Рожд. Хр. мелкаго эмалеваго письма, со всѣми деталями: пастырями, волхвами. На лл. 151 сл. праотцы въ античныхъ типахъ, но часть уже другаго письма, небрежнаго. 161. Крещеніе, тонкаго письма (фот. 209), съ 2 ангелами, древомъ и топоромъ. 162. Кроносъ и Реа. 163. Куреты, Реа на столбѣ; Зевсъ въ образѣ виз. имп., рождаетъ Діониса изъ бедра: на имп. туника лиловокоричневая съ лиліями и звѣздочками, поверхъ лоронъ. Семела на колоннѣ съ вѣткою (фот. 210). 164. Идолъ Афродиты на колоннѣ, въ розовой туникѣ, идолъ Артемиды. Паденіе идоловъ (рис. 102); об. Зевсъ за столомъ, блюдо изъ членовъ Пелопса. 2 колонны съ 2 дельфинами наверху — *τρίποδος δελφικοῦ σοφίσματα*. 165. *Οἱ ἀστρονομοῦντες χαλδεῖοι*, съ розовыми и голубыми шапочками, въ разрѣзныхъ туникахъ. Орфей среди звѣрей (фот. 213—214), об. Поклонники солнца. Козлы Менде. Вновь рядъ орнаментальныхъ мелкихъ миніа-

тюръ въ заставкахъ на различныя темы Словъ Святаго Григорія Богослова. Письмо миніатюръ выдержано въ одномъ тонѣ, господствовавшемъ во вто-

102. Руссикъ. Слово Григорія Б. на Крещеніе, л. 164.

рую пол. XI и первую половину XII вѣка. Въ рукописи почти господствуютъ лиловая, розовая, голубая, блѣднорозовая, блѣднолиловая краски. Лучшій

тонъ XI в. Слабыя, едва замѣтныя зелени въ лицахъ. Орнаменты заставокъ типичные, по золоту, кружочки съ цвѣткомъ, синіе, золотые, изумрудъ внутри или голубые крестообразные разводы.

Собственное значеніе этой рукописи очень малое, въ виду существованія такихъ изящныхъ и пышныхъ лицевыхъ рукописей Григорія Богослова, какъ Парижскіе кодексы №№ 510, 543, 550, Лаврент. библ. VII, 32, Ват. 463, наконецъ три рукописи Синайской библіотеки (339, 346 и 347)[1]. Къ этимъ разсмотрѣннымъ уже рукописямъ (въ общихъ чертахъ, лишь по отношенію къ историческому ходу развитія всего византійскаго искусства) присоединяются еще нѣсколько столь же замѣчательныхъ рукописей Словъ Григорія Богослова, въ Европейскихъ библіотекахъ, требующихъ анализа со стороны ихъ отношенія къ главнымъ редакціямъ и представляемыхъ ими варіантовъ. Такова напр. пергаментная рукопись XII вѣка (XIII в.?) въ Національной библіотекѣ Парижа Coislin 239, покрытая такимъ множествомъ «виньеточныхъ» миніатюръ въ видѣ заставокъ, иниціаловъ, крохотныхъ фигурокъ на поляхъ, что въ рукописи получается почти полная иллюстрація текста, въ чемъ редакція наиболѣе сходится съ Лицевою Псалтырью IX вѣка (извѣстная Хлудовская рукопись). Повидимому, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ весьма своеобразною модою, принадлежавшею спеціально IX столѣтію, иллюстрировать излюбленные тексты писателей во всѣхъ реальныхъ деталяхъ, включая сюда, конечно, и миѳологическія представленія въ натуралистической передачѣ. Мы знаемъ рядъ любопытнѣйшихъ кодексовъ этого характера, относящихся къ IX—X столѣтіямъ, которые имѣемъ въ виду, при удобномъ случаѣ, разсмотрѣть, но еще большее число имѣется копій съ рукописей этого характера, сдѣланныхъ въ XII—XIII столѣтіяхъ. Утомительная масса иллюстрацій, нерѣдко лишенная всякаго воображенія, а отчасти и характерности, является, очевидно, главнѣйшею причиною того, почему всѣ эти копіи и ихъ оригиналы остаются еще неизслѣдованными, несмотря на ихъ капитальную важность въ исторіи хода византійскаго искусства въ эпоху послѣ иконоборства. Важнѣйшая художественная сторона этихъ лицевыхъ рукописей заключается въ ихъ явномъ расположеніи къ антику, который отнынѣ оживаетъ вновь путемъ книжнаго псевдоклассицизма. Множество иллюстрацій на всѣ миѳологическія темы Словъ Григорія какъ разъ отвѣчаютъ этому направленію. Такъ напр. на Слово на Крещеніе (εἰς τὰ φῶτα), кромѣ выходнаго «Крещенія», въ рукописи Парижской помѣщено 12 иллюстрацій, представляющихъ исторію Крона и Реи, рожденіе Семелы, Афродиты (οὐδε Ἀφροδίτης πορνικὰ μυστήρια):

1) См. въ моихъ сочиненіяхъ: *Исторія византійскаго искусства по миніатюрамъ* въ рус. и франц. изданіяхъ, *Путешествіе на Синай* въ 1881 году.

она изображена плывущей въ водѣ, тайны мистерій, превращеній, волшебства Орфея, Изиды и пр. Въ то же время подобная иллюстрація ограничи-

103. Хиландаръ. Панегирикъ.

вается этою рѣчью и оставляетъ пустыми тексты другихъ Словъ, точно

такъ же какъ въ другой рукописи этой самой редакціи — кодексъ той же Націон. Библ. № 533, въ 4-ку, писанный также въ XII вѣкѣ, наполнено иллюстраціями «Слово на Воскресеніе», уже реалистическаго характера, представляющими весну, полевыя работы, ловлю пѣвчихъ птицъ, ловлю рыбы, пчельникъ и т. д. Въ *Эсфигменѣ* рукопись Житей Святыхъ XI в., № 2027 (14) любопытна иллюстраціями Слова Іоанна Дамаскина на Рождество Христово со множествомъ всякихъ апокрифическихъ деталей указаннаго характера. Въ *Хиландарѣ* любопытна рукопись *Панегирика* (рис. 103).

Кромѣ того, псевдоклассическое направленіе византійскаго искусства въ X вѣкѣ вызвало особое развитіе иниціаловъ, составляющихъ отнынѣ излюбленный родъ книжной иллюстраціи. Упоминаемъ этотъ родъ здѣсь, въ виду множества превосходныхъ Аѳонскихъ рукописей, заслуживающихъ разсмотрѣнія ради однихъ иниціаловъ: таковы рукописи: *Дохіара* Минеи XI в. № 5 (см. особенно лл. 133, 205, 244, 306), достойная подробнаго изученія по оригинальности темъ, взятыхъ изъ быта восточныхъ странъ, напр. Персіи; *Діонисіата Евангеліе* № 4, XIII вѣка; *Ставроникиты Псалтырь* XI вѣка.

Упомянемъ наконецъ двѣ лицевыя рукописи, любопытныя по своимъ записямъ, хотя позднѣйшаго періода: одна греческая въ Эсфигменѣ: *Евангеліе* 1462 года, писанное рукою Мануила, іерея Трапезунтскаго, съ иниціалами молдовлахійскаго характера, въ серебряномъ чеканномъ, молдовлахійскомъ окладѣ XVI вѣка.

Другая рукопись славянская, находящаяся въ *Ксенофѣ*, *Евангеліе на пергаменѣ* съ изображеніями Евангелистовъ, заставками и иниціалами, заглавія писаны золотомъ. Передъ Ев. Луки на оборотѣ миніатюры читается запись: «Изволеніемъ отца и съпоспѣшеніемъ сына и съвръшениемъ святаго духа благочестивый и христолюбивый господинъ Іоаннъ Александръ воевода божіею милостію господаръ земли молдавской онъ же благопроизволихъ господовымъ благимъ произволеніемъ и божіею помощію повелѣхъ гв҃омы исписати съи тетроевангеліе въ за здравие и спасеніе гв҃омы и въ задушие родителемъ гв҃омы и дадохъ я въ ст҃ѣи горѣ аѳона въ монастирь гл҃емаа ѯиноф идеже есть храм ст҃аго и славнаго великомч. и побѣдоносца хв҃а георгія. А кто ся покуситъ узѣти я или прѣдати инде или въ камато поставити таковіи да ес проклѣть отъ господа бога сътворшаго небо и земле и от пречистия его матери; и от святыхъ 12 върховныхъ апостолъ и прочіи апостоли и от святых тій отець въ никеи и от въ сѣх святых иже от вѣка богу дожѣ угодившихъ сіа убо дозед и да имает учястіе съ іудою безумнаго и сътръо окаяннаго аріемь и съ всѣми еретики и хулникы и злотворци и попиратели вѣры и да будетъ съ ѡнѣми іоудеие иже възъ-

пиша при крестѣ на господа бога нашего кръв его на нихъ и на чадахъ ихъ и да ес непрощенни ни въ нинѣшнии ни въ будущій вѣкъ прѣд страшнымъ судищи христовѣмъ пис оуясѿ в лѣто ҂ѕ҃ѯ҃в мѣсяца а҃ Кг҃.

На окладѣ изображенія Воскресенія Христова, Георгія на тронѣ, какъ на плитѣ нынѣ въ Зографѣ. Вокругъ Георгія надпись указываетъ 7062 годъ.

———⁂———

Оглавленіе альбома фотографическихъ снимковъ Аѳонской экспедиціи 1898 года.

1. Видъ на монастырь Св. Пантелеймона (Руссикъ).
2. Трапеза въ монастырѣ Св. Пантелеймона.
3. Соборъ Св. Пантелеймона въ м-рѣ вм. и видъ Покровскаго храма.
4. Входъ (извнутри) въ Лавру Св. Аѳанасія.
5. Соборъ Лавры Св. Аѳанасія.
6. Трапеза Лавры Св. Аѳанасія.
7. Трапеза Лавры.
8. Трапеза Лавры. Входъ.
9. Зданіе библіотеки и ризницы и ц. Св. Михаила Синадскаго.
10. Внутренность Лавры.
11. Соборъ монастыря Ивера.
12. Внутренность собора въ Иверѣ.
13. Внутренность Ватопеда. Ц. Пояса Богородицы.
14. Ватопедъ. Южная сторона.
15. Ватопедъ. Южная сторона.
16. Ватопедъ. Соборъ.
17. Ватопедъ. Видъ на восточную сторону (трапеза, соборъ).
18. Ватопедъ. Внѣшній нарѳикъ собора.
19. Ватопедъ. Соборъ. Колонки древняго иконостаса.
20. Ватопедъ. Фіала и пиргъ.
21. Ватопедъ. Внутренность собора, ю.-в. уголъ.
22. Ватопедъ. Придѣлъ вм. Димитрія. Древній мраморный иконостасъ
23. Ватопедъ. Рѣзной иконостасъ въ придѣлѣ Ап. Андрея.
24. Ватопедъ. Придѣлъ вм. Димитрія.
25. Видъ изъ Кареи на вершину Аѳона.
26. Внутренность собора Протата.
27. Хиландаръ. Видъ на южную часть и соборъ.

28. Хиландарскій соборъ. Уголъ сѣв.-западный.
29. Соборъ Хиландара. Сѣверная сторона.
30. Соборъ Хиландара. Юго-западный уголъ.
31. Соборъ Хиландара. Южная сторона.
32. Соборъ Хиландара. Юго-вост. уголъ.
33. Хиландаръ. Цистерна.
34. Хиландаръ. Пиргъ.
35. Хиландаръ. Видъ на ущелье съ восточной стороны.
36. Монастырь Зографъ.
37. Скитъ Зографа.
38. Внутренность и пиргъ Дохіара.
39. Внутренность собора въ Дохіарѣ.
40. Пиргъ и фіала Ксиропотама.
41. Входъ и пиргъ Эсфигмена.
42. Роспись стѣны при входѣ въ трапезу Лавры Аѳанасія.
43. Роспись налѣво отъ входа въ трапезу Лавры.
44. Роспись направо отъ входа въ трапезу Лавры.
45. Роспись въ поперечномъ рукавѣ Лаврской трапезы.
46. Роспись въ поперечномъ рукавѣ трапезы Лавры.
47. Роспись въ поперечникѣ Лаврской трапезы.
48. Роспись лѣвой стороны нефа въ Лаврской трапезѣ.
49. Лѣвая сторона нефа въ Лаврской трапезѣ.
50. Роспись игуменскаго мѣста въ Лаврской трапезѣ.
51. Правая сторона нефа въ Лаврской трапезѣ.
52. Правая сторона нефа въ Лаврской трапезѣ.
53. Роспись нарѳика въ Ватопедскомъ соборѣ.
54. Роспись нарѳика въ Ватопедскомъ соборѣ.
55. Роспись нарѳика въ Ватопедскомъ соборѣ.
56. Роспись нарѳика въ Ватопедскомъ соборѣ.
57. Роспись нарѳика въ Ватопедскомъ соборѣ.
58. Мозаика Благовѣщенія въ Ватопедскомъ соборѣ.
59. Мозаика Благовѣщенія въ Ватопедскомъ соборѣ.
60. Мозаическій Деисусъ въ 1 внутр. нарѳикѣ Ватопеда.
61. Мозаическое Благовѣщеніе въ 1 внутр. нарѳикѣ Ватопеды.
62. Мозаическое Благовѣщеніе въ 1 внутр. нарѳикѣ Ватопеды.
63. Мозаическій образъ Николая Чудотворца въ нарѳикѣ Ватопеда.
64. Роспись придѣла вм. Димитрія въ Ватопедѣ.
65. Роспись придѣла вм. Димитрія въ Ватопедѣ.
66. Роспись придѣла вм. Димитрія въ Ватопедѣ.
67. Роспись придѣла вм. Димитрія въ Ватопедѣ.

68. Роспись собора въ Ксенофѣ.
69. Роспись нарѳика въ Ксенофѣ.
70. Роспись нарѳика въ Ксенофѣ.
71. Роспись нарѳика въ Ксенофѣ.
72. Роспись нарѳика въ Ксенофѣ.
73. Роспись нарѳика въ Ксенофѣ.
74. Роспись собора въ Дохіарѣ.
75. Мозаическая икона Спасителя въ Есфигменѣ.
76. Мозаическая икона св. Анны въ Ватопедѣ.
77. Мозаическое Распятіе въ Ватопедѣ.
78. Мозаическое Распятіе въ Ватопедѣ.
79. Мозаическая икона Николая Чудотворца въ Ставро-Никитѣ.
80. Мозаическая икона Богоматери въ Хиландарѣ.
81. Мозаическая икона вм. Димитрія въ Ксенофѣ.
82. Мозаическая икона вм. Георгія въ Ксенофѣ.
83. Икона вм. Георгія въ Ватопедѣ.
84. Артосная панагія въ Ксиропотамѣ.
85. Артосная панагія въ Руссикѣ.
86. Артосная панагія въ Руссикѣ.
87. Артосная панагія въ Діонисіатѣ.
88. Икона въ Ватопедѣ.
89. Икона въ Ватопедѣ.
90. Древохранительница въ Лаврѣ.
91. Древохранительница въ Лаврѣ.
92. Окладъ Евангелія въ Лаврѣ.
93. Окладъ Евангелія въ Лаврѣ.
94. Окладъ иконы І. Богослова въ Лаврѣ.
95. Образъ Троицы въ Ватопедѣ.
96. Деталь образа Троицы въ Ватопедѣ.
97. Образъ Б. Матери въ Ватопедѣ.
98. Деталь образа Богородицы въ Ватопедѣ.
99. Икона Благовѣщенія въ алтарѣ Ватопедскаго собора.
100. Ватопедъ. Икона Богоматери на стѣнной полкѣ собора.
101. Ватопедъ. Икона Спаса на стѣнной полкѣ собора.
102. Ватопедъ. Икона Богоматери, такъ наз. «игрушки Ѳеодоры».
103. Икона Богоматери въ Дохіарѣ.
104. Хиландаръ. Икона І. Златоуста.
105. Дохіаръ. Окладъ иконы Б. Матери.
106. Ватопедъ. Окладъ иконы Б. Матери.
107. Діонисіатъ. Окладъ иконы вм. Димитрія.

108 Лавра. Икона въ придѣлѣ Св. Аѳанасія.
109. Хиландаръ. Икона Богоматери на иконостасѣ.
110. Иверъ. Окладъ иконы Б. Матери въ соборномъ алтарѣ.
111. Есфигменъ. Окладъ Евангелія 1462 г.
112. Діонисіатъ. Окладъ Евангелія.
113. Ксиропотамъ. Мощехранительница.
114. Ксиропотамъ. Мощехранительница.
115. Діонисіатъ. Ковчегъ для ладона.
116. Ватопедъ. Мѣдная дверь собора.
117. Ватопедъ. Чаша Мануила Палеолога.
118. Руссикъ. Кресты и ковчегъ для мощей изъ Нигде въ М. Азіи.
119. Ватопедъ. Крестъ Стефана и Лазаря.
120. Протатъ. Запрестольный крестъ въ соборномъ алтарѣ.
121. Ватопедъ. Запрестольный крестъ въ соборѣ.
122. Иверъ. Крестъ 1607 г.
123. Хиландаръ. Крестъ въ ризницѣ.
124. Хиландаръ. Чудотворный образъ Божіей Матери Троеручицы.
125. Иверъ. Образъ Богородицы Портаитиссы («Иверской»).
126. Хиландаръ. Чудотворный образъ Богоматери «Попской».
127. Хиландаръ. Чудотворный образъ Богоматери «Попской».
128. Ватопедъ. Чудотворный образъ Богоматери «Ктиторской».
129. Ватопедъ. Чудотворный образъ Богоматери «Утѣшенія».
130. Карея. Образъ Богоматери «Типикарницы».
131. Зографъ. Чудотворный образъ вм. Георгія (изъ Лидды).
132. Зографъ. Чудотворный образъ вм. Георгія (Стефана Молдавскаго).
133. Икона Спасителя въ ц. Евстаѳія Плакиды близь Ивера.
134. Икона Богоматери съ акаѳистомъ въ ц. Евст. Плакиды на скалѣ близь Ивера.
135. Икона Б. Матери въ Ксенофѣ.
136. Икона Б. Матери Одигитрія въ Руссикѣ.
137. Икона Богоматери въ Хиландарѣ.
138. Икона верховныхъ Апостоловъ въ Діонисіатѣ.
139. Икона Апп. Петра и Павла съ поддѣльною надписью Андроника Палеолога.
140. Икона Святыхъ въ Иверѣ.
141. Икона 12 Апостоловъ въ Иверѣ.
142. Икона І. Предтечи въ Руссикѣ.
143. Икона Николая Чудотворца въ Андреевскомъ скиту.
144. Икона Спасителя и І. Богослова къ Ксенофѣ.
145. Хиландаръ. Сербская завѣса 1399 г.

146. Хиландаръ. Завѣса царицы Анастасіи Романовны.
147. Дохіаръ. Плащаница.
148. Діонисіатъ. Плащаница.
149. Хиландаръ. Плащаница.
150. Воздухъ изъ ризницы Стараго Руссика.
151. Есфигменъ. Епитрахили 1537 г. и XVI в.
152. Иверъ. Епитрахили и омофоръ.
153. Діонисіатъ. Пять епитрахилей XVI—XVII в.
154. Ксенофъ. Епитрахили XVII в.
155. Зографъ. Шитый образъ вм. Георгія 1500 года.
156. Ксиропотамъ. Епитрахиль XVI в.
157. Ватопедъ. Октатевхъ № 515, л. 28 об.
158. Ватопедъ. Октатевхъ № 515, л. 328.
159. Ватопедъ. Октатевхъ № 515, л. 350 об.
160. Ватопедъ. Октатевхъ № 515, л. 353 об.
161. Ватопедъ. Октатевхъ № 515, л. 444.
162. Ватопедъ. Октатевхъ № 515, л. 444.
163. Лавра. Евангеліе X вѣка.
164. Лавра. Евангеліе X вѣка.
165. Руссикъ. Евангеліе I, 6, 2, 11, XII в., л. 189 об.
166. Руссикъ. Евангеліе I, 6, 2, 11. XII в., л. 202.
167. Руссикъ. Евангеліе I, 6, 2, 11, XII в., л. 204.
168. Руссикъ. Евангеліе I, 6, 2, 11, XII в., л. 221.
169. Руссикъ. Евангеліе I, 6, 2, 11, XII в., л. 221 об.
170. Руссикъ. Евангеліе I, 6, 2, 11, XII в., л. 228.
171. Ватопедъ. Евангеліе 735, XIV в., л. 17 об.
172. Ватопедъ. Псалтирь № 608, XIII в., л. 59.
173. Ватопедъ. Апостолъ и Псалтирь № 655, XIII в., л. 123 об.
174. Ватопедъ. Апостолъ и Псалтирь № 655, XIII в., л. 190.
175. Ватопедъ. Псалтирь № 610, XII в., л. 17.
176. Ватопедъ. Псалтирь № 610, л. 330.
177. Ватопедъ. Псалтирь № 608, XIII в., л. 280 об.
178. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 456, I. Златоустъ.
179. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 457, Богоматерь и писецъ Іоаннъ.
180. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 458. Ев. Матѳей.
181. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 63. Насыщеніе хлѣбовъ.
182. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 214. Голгоѳа.
183. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 222. Благовѣщеніе.
184. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 229. Исцѣленіе.
185. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 330. Лепта вдовицы.

186. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 363. Бракъ въ Канѣ.
187. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 377. Самаритянка.
188. Иверъ. Евангеліе, № 5, л. 377. Исцѣленіе разслабленнаго.
189. Ватопедъ. Книга Іова (Олимпіодора) № 503, л. 18.
190. Ватопедъ. Книга Іова (Олимпіодора) № 503, л. 18 об.
191. Ватопедъ. Книга Іова (Олимпіодора) № 503, л. 163 об., гл. 29.
192. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Сентябрь.
193. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Октябрь.
194. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Ноябрь.
195. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Декабрь.
196. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Январь.
197. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Февраль.
198. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Мартъ.
199. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Апрѣль.
200. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Май.
201. Ватопедъ. Типикъ № 954. 1346 г. Іюнь.
202. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Іюль.
203. Ватопедъ. Типикъ № 954, 1346 г. Августъ.
204. Хиландаръ. Панегирикъ.
205. Иверъ. Житіе Варлаама, л. 39.
206. Руссикъ, Слова Григорія Б., IX, 1, 14, л. 30.
207. Руссикъ, Слова Григорія Б., IX, 1, 14, л. 39 об.
208. Руссикъ, Слова Григорія Б., IX, 1, 14, л. 89.
209. Руссикъ, Слова Григорія Б., на Крещеніе: л. 161.
210. Руссикъ, Слова Григорія Б., на Крещеніе: л. 163. Зевсъ и Семена.
211. Руссикъ, Слова Григорія Б., на Крещеніе: л. 164.
212. Руссикъ, Слова Григорія Б., на Крещеніе: л. 164 об.
213. Руссикъ, Слова Григорія Б., на Крещеніе: л. 165. Халдеи. Орфей.
214. Руссикъ, Слова Григорія Б., л. 165.
215. Ватопедъ. Географія Птоломея. Сарматія Европейская.
216. Ватопедъ. Географія Птоломея. Сарматія азіатская.
217. Руссикъ. Древности изъ метоха на Кассандрѣ.
218. Руссикъ. Надпись изъ пирга.

I.

Предметный указатель.

II.

Указатель рисунковъ въ текстѣ.

III.

Указатель приложенныхъ таблицъ.

I. Соборъ въ лаврѣ св. Аѳанасія.

II. Соборъ въ Хиландарѣ.

III. Роспись трапезы Лавры св. Аѳанасія при входѣ.

IV. Роспись трапезы въ Лаврѣ св. Аѳанасія. Лѣвая стѣна.

V. Роспись трапезы въ Лаврѣ св. Аѳанасія. Лѣвая стѣна.

VI. Роспись трапезы въ Лаврѣ св. Аѳанасія. Игуменское мѣсто.

VII. Роспись трапезы въ Лаврѣ св. Аѳанасія. Правая сторона нефа.

VIII. Роспись трапезы въ Лаврѣ св. Аѳанасія. Правая сторона.

IX. Роспись придѣла вм. Димитрія въ Ватопедѣ.

X. Роспись собора въ Ксенофѣ.

XI. Мозаическая икона Спасителя въ Эсфигменѣ.

XII. Мозаическая икона св. Анны въ Ватопедѣ.

XIII. Мозаическая икона Распятія въ Ватопедѣ.

XIV. Мозаическая икона св. Николая въ соборѣ Ставро-Никиты.

XV. Мозаическая икона Богоматери въ алтарѣ Хиландарскаго собора.

XVI. Мозаическая икона I. Златоуста изъ Ватопеда.

XVII. Образъ Иверской Богоматери „Вратарницы“ въ Иверѣ.

XVIII. Чудотворный образъ Богоматери Троеручицы въ Хиландарѣ.

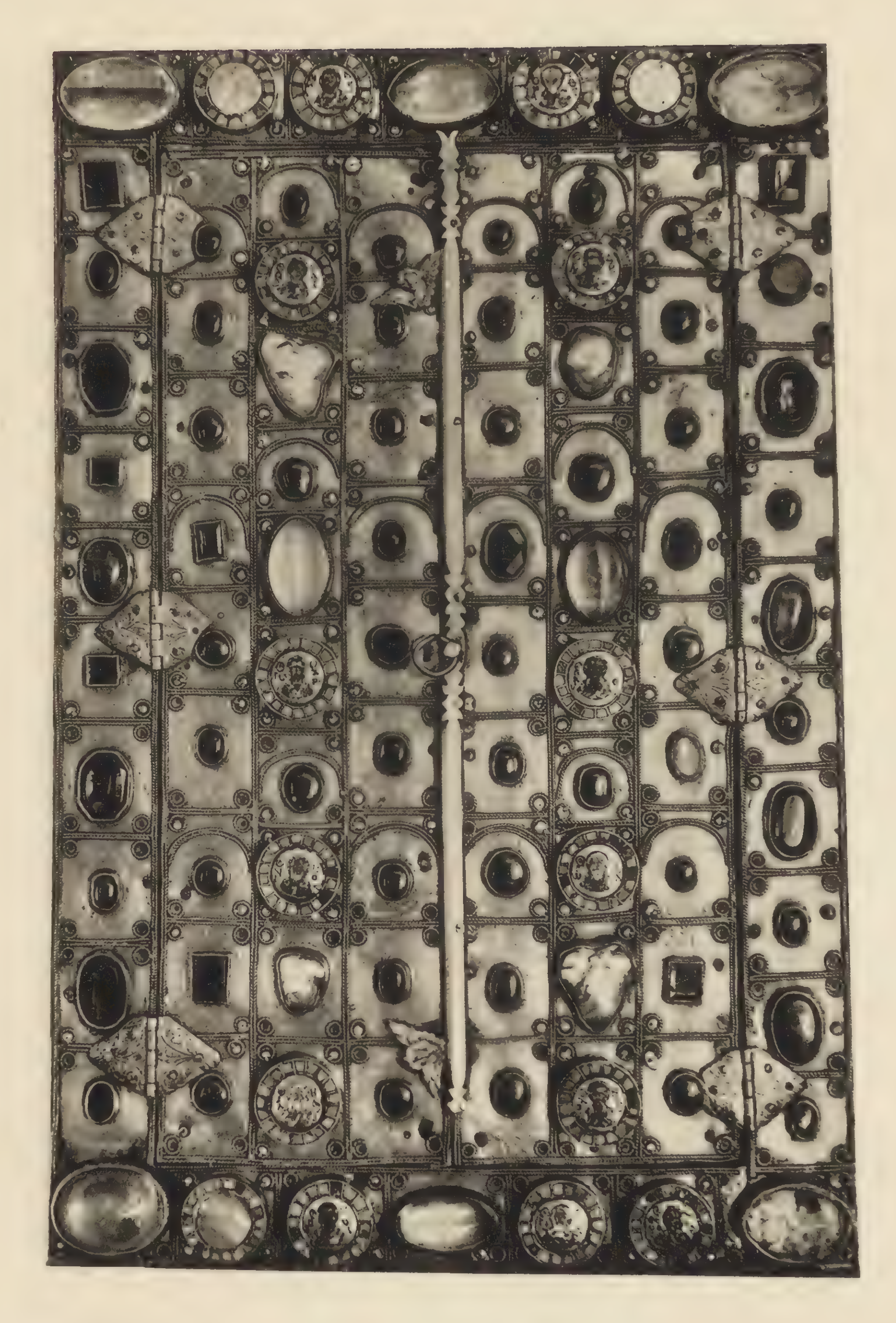
XIX. Ватопедъ. Чудотворный образъ Богоматери „Ктиторской“.

XX. Образъ Богоматери „Утѣшенія“ въ придѣлѣ Ватопедскаго собора.

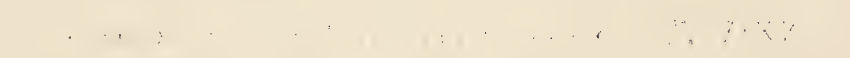
XXI. Образъ Богоматери въ г. Владимірѣ-Волынскомъ.

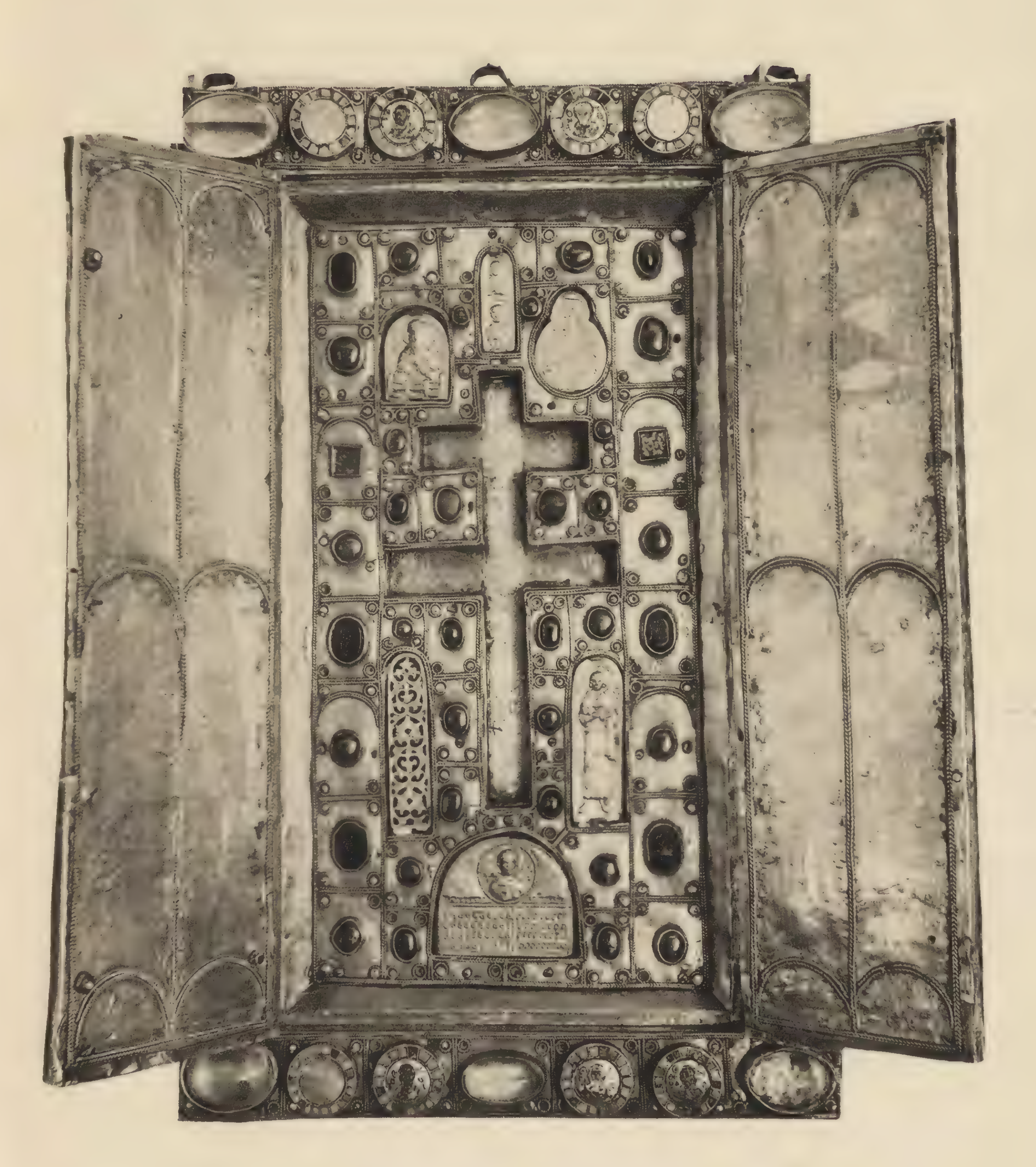
XXII. Образъ вм. Георгія (вкладъ Стефана Молдавскаго) въ Зографѣ.

XXIII. Чудотворный образъ вм. Георгія изъ Лидды въ Зографѣ.



XXIV. Древохранительница въ Лаврѣ св. Аѳанасія.





XXV. Внутренность кіота древохранительницы въ Лаврѣ.

XXVI. Окладъ Евангелія въ Лаврѣ св. Аѳанасія.

XXVII. Окладъ Евангелія въ Лаврѣ св. Аѳанасія (обратная стор.).

XXVIII. Крестъ Стефана и Лазаря въ Ватопедскомъ соборѣ.

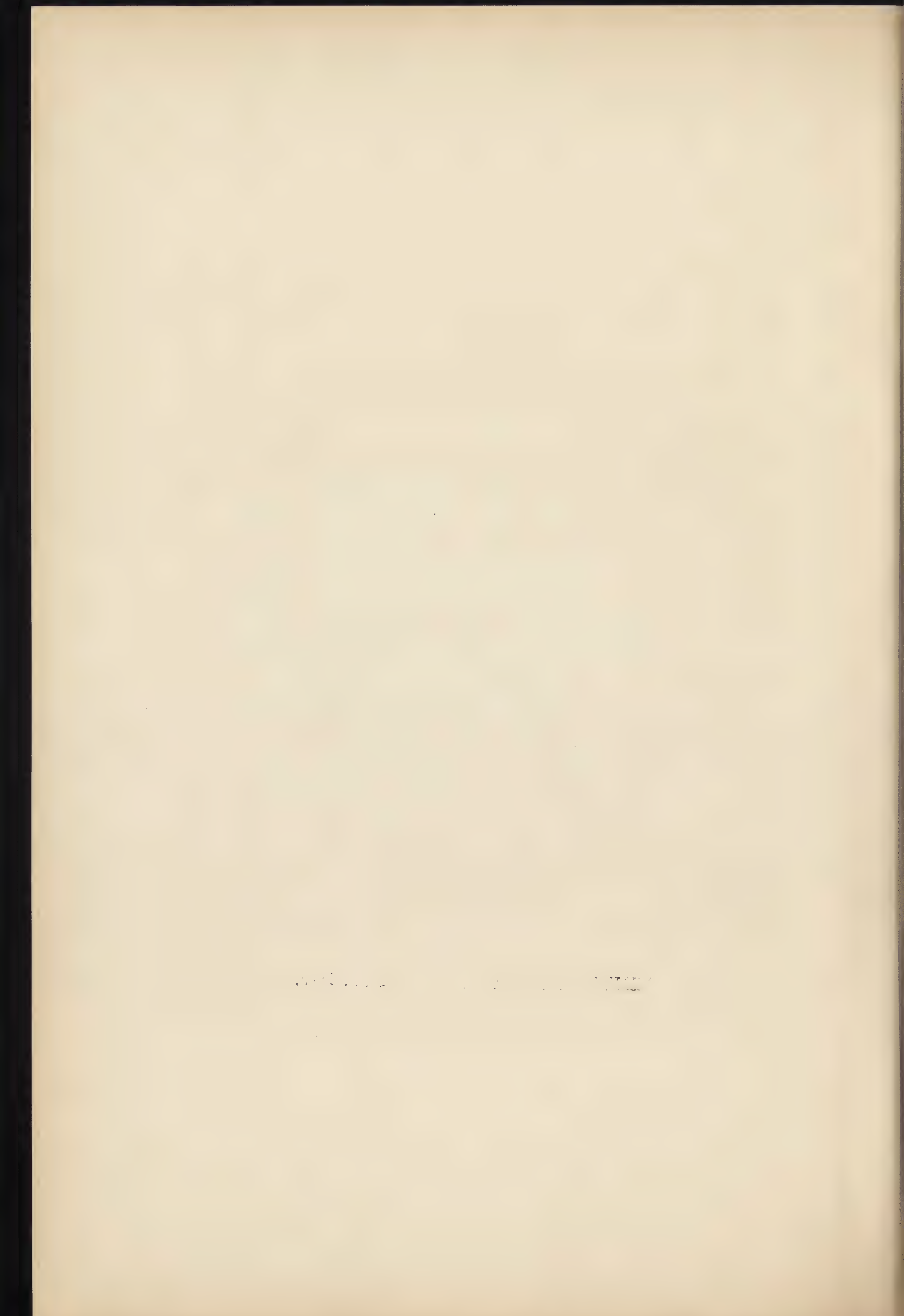
XXIX. Напрестольный крестъ въ алтарѣ Протатскаго собора.

XXX. Артосная панагія въ Ксиропотамѣ.

XXXI. Артосная панагія въ Руссикѣ (м-рѣ вм. Пантелеймона).

XXXII. Артосная панагія въ Діонисіатѣ.

XXXIII. Артосная панагія въ Діонисіатѣ.

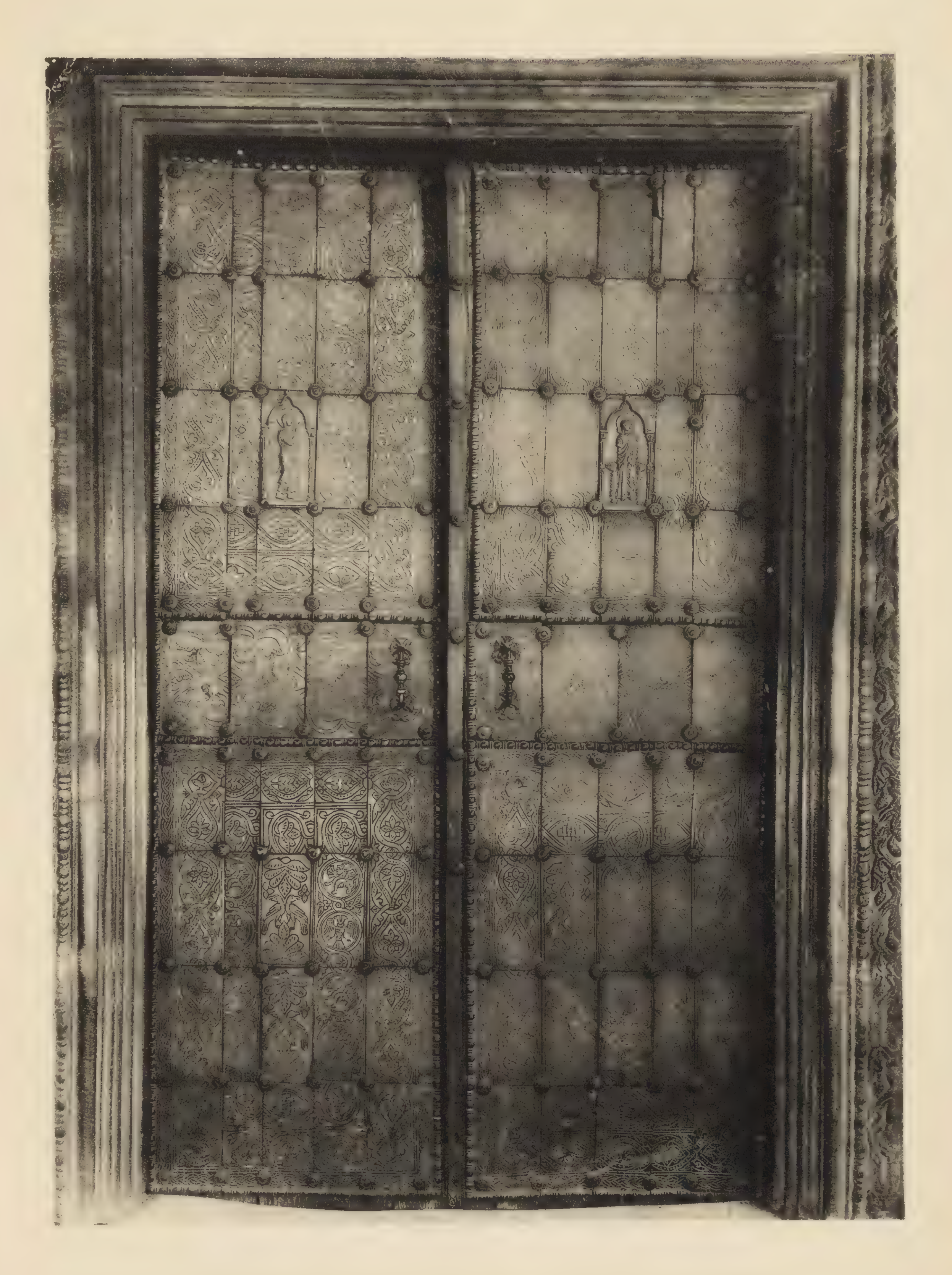


XXXIV. Мозаическая икона Ап. Іоанна Богослова въ Лаврѣ св. Аѳанасія.

XXXV. Окладъ иконы Св. Троицы въ Ватопедѣ.

XXXVI. Образъ Спасителя на стѣнной полкѣ Ватопедскаго собора.

XXXVII. Чаша Мануила Палеолога въ Ватопедѣ.



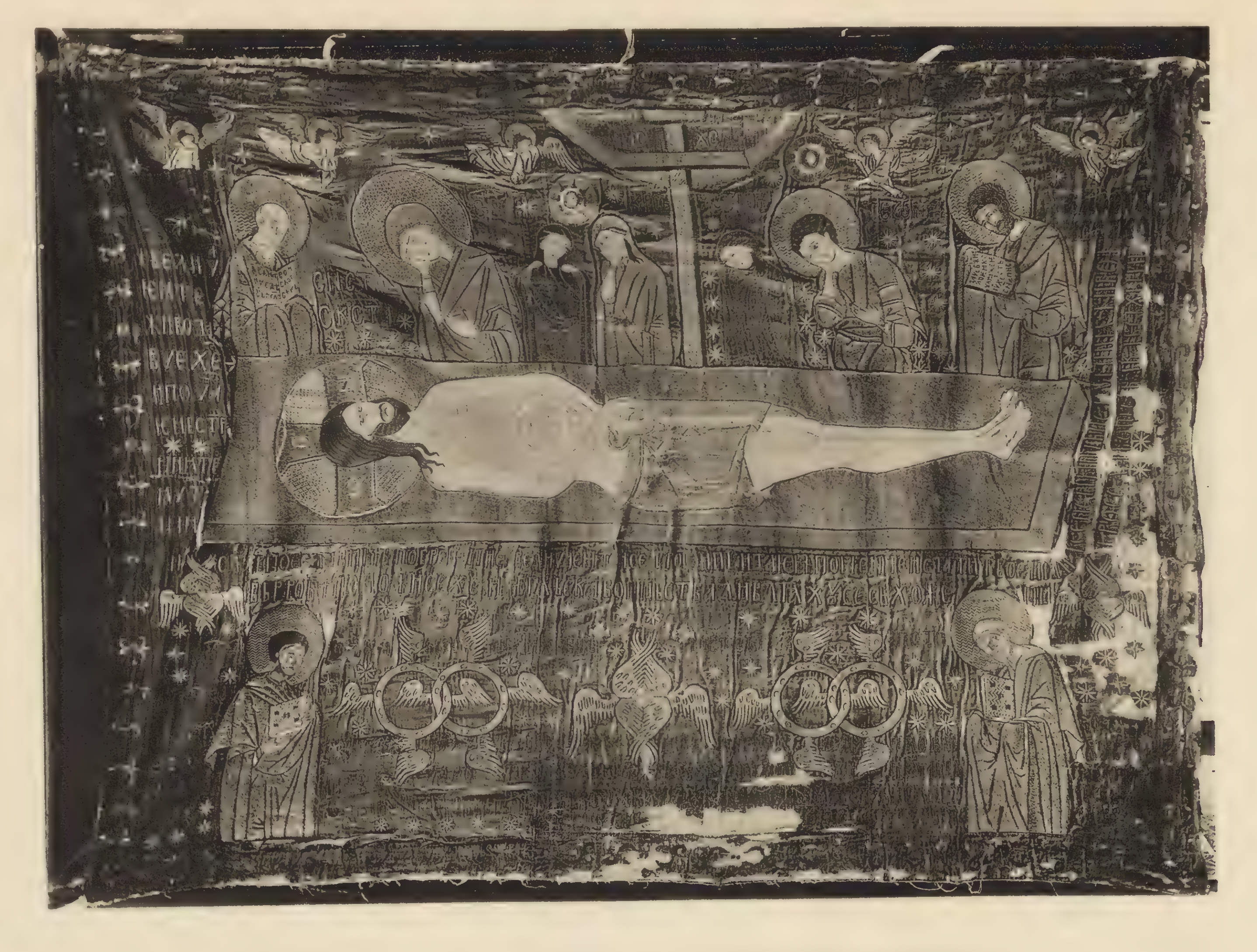
XXXVIII. Бронзовыя врата въ Ватопедскомъ соборѣ.

XXXIX. Сербская завѣса въ Хиландарѣ.

XL. Завѣса царскихъ вратъ въ Хиландарѣ, вкладъ царицы Анастасіи Романовны.

XLI. Плащаница 1545 г. въ ризницѣ Діонисіата.

XLII. Плащаница въ ризницѣ Дохіара 1609 г.



XLIII. Плащаница, хранящаяся въ библіотекѣ Хиландара.

XLIV. Плащаница 1539 г., хранящаяся въ ризницѣ архіерейскаго дома въ Ярославлѣ.

XLV. Плащаница 1561 г. въ соборѣ Смоленска, вкладъ кн. Владиміра Андреевича.

XLVI. Евангеліе X вѣка въ Лаврѣ.

XLVII. Створка рѣзнаго деревяннаго складня XI — XII столѣтія.

XLVIII. Икона Богоматери VI вѣка въ Музеѣ Кіевской Духовной Академіи.

XLIX. Икона I. Предтечи VII — VIII столѣтія въ Музеѣ Кіевской Духовной Академіи.